



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

DANIELE LEITE NÓBREGA

**AS REPRESENTAÇÕES DO UNIVERSO INFANTIL NA LITERATURA
E NO CINEMA A PARTIR DA(S) OBRA(S) ONDE VIVEM OS
MONSTROS**

Brasília

2014

DANIELE LEITE NÓBREGA

**AS REPRESENTAÇÕES DO UNIVERSO INFANTIL NA LITERATURA
E NO CINEMA A PARTIR DA(S) OBRA(S) ONDE VIVEM OS
MONSTROS**

Trabalho apresentado ao
Departamento de Letras da
Universidade de Brasília, como
requisito para obtenção do grau de
Licenciatura em Letras Português,
sob a orientação do Prof.Dr.
Anderson Luís Nunes da Mata.

Brasília/DF, 2º semestre de 2014

DANIELE LEITE NÓBREGA

**AS REPRESENTAÇÕES DO UNIVERSO INFANTIL NA LITERATURA
E NO CINEMA A PARTIR DA(S) OBRA(S) ONDE VIVEM OS
MONSTROS**

Monografia apresentada ao Curso de Letras Português na Universidade de Brasília – UNB como requisito para conclusão do Curso de Letras Português e obtenção do grau de Licenciatura.

Aprovada em _____ de _____ 2014.

Orientador Professor Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

AGRADECIMENTOS

Agradeço

primeiramente a Deus, meu maior Mestre, que me deu saúde e força para superar os desafios e finalizar este trabalho. Sem Ele, não conseguiria;

aos meus pais, Maria das Graças e Francinaldo, por sempre acreditarem em mim, oferecem suporte e, sobretudo, pelo amor;

aos amigos, especialmente, Paulo Amozir, Paloma Mamede, Luana Félix e Aline Peres pelo companheirismo e carinho, além do apoio e colaboração na construção desse trabalho;

ao meu orientador Anderson da Mata, que, além de acreditar nas minhas ideias, auxiliou muito durante esse processo por meio de indicações de leitura, correções e incentivo.

aos professores do Instituto de Letras, que passaram pela minha vida acadêmica, pelo conhecimento transmitido que serviu como base para as minhas reflexões;

e a todos que contribuíram de alguma forma, com sorrisos e palavras de incentivo, para que este trabalho fosse concluído.

“A infância é o momento de aprender a transpor o imenso fosso entre as experiências interiores e o mundo real.”

(Bettelheim, 2008)

RESUMO

Este estudo intenciona analisar a representação da criança e de seu universo na literatura e no cinema, considerando as singularidades de cada um, a partir da obra *Onde vivem os monstros* (1963) de Maurice Sendak; o filme homônimo (2009) de Spike Jonze; e o romance, *Os monstros* (2009), de Dave Eggers. Para tanto, o trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro, faço uma breve análise da história da infância, partindo dos estudos de Ariès; em seguida, por intermédio da teoria psicanalítica, a partir da abordagem de Bruno Bettelheim, que trabalha especificamente com a infância, busco investigar o processo pelo qual as crianças passam, levando-as à construção de mundos fantásticos, como o do pequeno Max, bem como os problemas que surgem nessa fase de desenvolvimento. No segundo, investiga-se de que forma a criança tem sido representada na literatura. Em seguida, temos a análise comparativa das três obras citadas, no terceiro capítulo; e, por último, no quarto capítulo, indaga-se de que forma a trilha sonora do filme também serve para representar esse universo e os conflitos que surgem em torno dele.

Palavras-chave: criança, infância, representação, literatura, cinema.

ABSTRACT

This study aims to analyze the representation of children and their universe in literature and cinema, considering the singularities of each one, from the *Where the Wild Things Are* (1963) by Maurice Sendak; the eponymous film (2009) Spike Jonze; and the novel, *The Monsters* (2009), by Dave Eggers. To achieve this objective, this monograph is divided in four chapters. At first, I briefly review the history of the child, based on the studies of Ariès; then through psychoanalytic theory from Bruno Bettelheim's approach, that works specifically with infancy, I seek to investigate the process by which children pass, leading them to construct fantasy worlds, like the little Max, as well as the problems that arise at this stage of development. In the second, I investigate how the child has been represented in literature. Then we have the comparative analysis of the three works mentioned, in the third chapter; and finally, in the fourth chapter, we analyze how the movie soundtrack also serves to represent the universe and the conflicts that arise around it.

Keywords: children, infancy, representation, literature, cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 CAPÍTULO I	3
1.1 INFÂNCIA: UMA BREVE REFLEXÃO ACERCA DE SUA HISTÓRIA E DE SUAS PARTICULARIDADES A PARTIR DA ÓTICA PSICANALÍTICA	3
1.2 UM ESPAÇO DE HERÓIS E MONSTROS	4
2 CAPÍTULO II	5
2.1 A CRIANÇA NA LITERATURA E NOS LIVROS INFANTIS	5
3 CAPÍTULO III	9
3.1 O MAX DE SENDAK	9
3.1.1 O LIVRO ILUSTRADO	18
3.2 O MAX DE JONZE: ELEMENTOS QUE PERMANECEM E MIGRAM.....	23
3.3 O MAX DE EGGERS.....	29
4 CAPÍTULO IV	33
4.1 ALGUMAS NOTAS SOBRE A TRILHA SONORA.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE OS INEVITÁVEIS MONSTROS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42

INTRODUÇÃO

Max é um menino de aproximadamente oito anos que, assim como a maioria das crianças, habita a fronteira frágil entre o real e o fictício. Após ser mandado pela mãe para o quarto, sem o jantar, por fazer muita bagunça dentro de casa, Max inicia sua aventura e vai para um mundo no qual ninguém pode impedi-lo de fazer o que deseja, o lugar onde vivem os monstros. Vestido com a sua fantasia de lobo, o garoto depara-se com criaturas que possuem pelos, escamas, garras e chifres de verdade. O pequeno Max não consegue ainda controlar suas emoções, mas após passar por um processo doloroso de autodescoberta e amadurecimento, a partir das lutas internas provocadas pelo necessário crescimento, o grande Max aprende a lidar com seus medos e frustrações.

A instabilidade de emoções com a qual o garoto lida é comum a todas as crianças, uma vez que é resultado da fase de desenvolvimento na qual se encontra. Para compreender melhor esse período, abordarei brevemente alguns aspectos apresentados pela psicanálise como próprios do período da infância, como o complexo de Édipo, o problema de identidade e o reconhecimento dos limites para o convívio social. Nesse sentido, quando a literatura e o cinema buscam representar o universo infantil responsabilizam-se por encarar todas essas peculiaridades da infância.

O adulto que escreve sobre a criança e seu mundo já foi dono dele uma vez, no entanto esse universo já lhe escapou da memória. É nesse sentido que falo em “representações do universo infantil”, tendo em vista que aquilo que a literatura e o cinema nos apresentam vem do resultado das impressões de um adulto sobre esse universo. Obviamente a importância desse trabalho não deve ser descartada, sobretudo para a criança leitora. De acordo com Bettelheim, o livro infantil ajuda a criança a entender-se nesse mundo complexo com o qual necessita aprender a lidar. Apresenta sugestões, simbolicamente, sobre a forma como a criança deve enfrentar tais desafios a fim de que possa amadurecer de forma segura. Torna-se, dessa forma, terapêutico, pois auxilia a criança a encontrar as soluções para seus conflitos por meio daquilo que a história propõe sobre eles em determinado momento de sua vida. O que mais interessa nesses livros, portanto, é o que eles transmitem acerca dos conflitos interiores do indivíduo, por isso, reveste-se de sua natureza fantasiosa.

A fim de perceber como a literatura e o cinema, cada qual com suas peculiaridades, representam a criança (seu comportamento, inquietações e emoções), analisarei três obras: *Onde vivem os monstros* de Sendak, o filme homônimo de Spike Jonze e o romance *Os monstros* de Dave Eggers.

Primeiramente, como já mencionado, identificarei alguns elementos próprios da infância, essenciais para a compreensão daquilo que é vivenciado por Max, partindo do olhar psicanalítico. Para isso, utilizarei principalmente a abordagem de Bruno Bettelheim que discute algumas questões referentes a essa fase da infância. Em seguida, apresentarei uma pesquisa mais geral sobre a criança na literatura infantil em busca de compreender melhor esse universo, partindo, sobretudo, dos trabalhos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Nelly Novaes e Peter Hunt. Por fim, farei a análise das três obras mencionadas, mostrando em que medida aproximam-se e distanciam-se ao mesmo tempo.

CAPÍTULO I

1.1. Infância: uma breve reflexão acerca de sua história e de suas particularidades a partir da ótica psicanalítica

O sentimento de infância atrelado à ideia dessa fase como essencial ao desenvolvimento do ser humano nem sempre existiu. Pelo contrário, trata-se de um sentimento recente, que nasceu a partir da preocupação com a educação fora de casa (escola), o que permitiu que a criança fosse separada dos adultos e recebesse um tratamento diferenciado. Conforme Ariès (1981), o lugar ocupado pela criança na Idade Média era o de anonimato, uma vez que era vista apenas como miniatura dos adultos, distinguindo-se, desse modo, somente pelo tamanho físico; a infância, por sua vez, era considerada unicamente como uma fase de transição. Isso não significa que a criança não recebia afeto dos pais, mas que “a consciência das particularidades infantis” era ausente.

Apesar de os estudos de Ariès serem aceitos pela grande maioria de estudiosos sobre o assunto, é importante ressaltar que alguns não concordam com essa ideia, como afirma Anderson da Mata (2006):

“Embora a tese de Ariès tenha se imposto como a principal historiografia da infância, pesquisadores como Silvia Parrat-Dayana e Jacques Vonèche discordam dela e creem que, embora faltem registros iconográficos, não há como rechaçar completamente a existência de um sentimento de infância anterior aos marcos estabelecidos pelo historiador francês.” (MATA, 2006, p. 16).

De todo o modo, considerando a seriedade dos estudos de Ariès, que tiveram como base relatos, textos literários e a iconografia, pode-se afirmar que a partir do final da Idade Média, o espaço ocupado pela criança começa a mudar, aproximando-se mais do lugar conferido a ela atualmente, como comprova seu material de análise, levando o estudioso francês a afirmar com segurança:

“A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII” (ARIÈS, 1981, p. 65).

Com o sentimento de infância que ia surgindo aos poucos, a criança sai de sua posição de anonimato e passa a ocupar um lugar privilegiado, como centro da família e, logo, como foco de cuidados e atenção. Todavia, é importante lembrar que esse processo foi lento e o “não-lugar” da criança na sociedade perdurou por muito tempo.

Assim, a infância passa a ser objeto de pesquisa de diferentes áreas, sobretudo da psicanálise, que passa a estudar não apenas os anos iniciais da vida, mas a passagem de um período a outro, na tentativa de descobrir as peculiaridades e necessidades dessa fase. Esse longo processo serviu para construir a noção de infância que temos hoje. Vale destacar ainda que há controvérsias entre as concepções de infância, mas todas elas guardam a ideia desse período como primordial para a construção do “eu” a partir do contato com o mundo e com os outros.

Dione Zavaroni define a infância como “o tempo do acontecimento. Tempo do desamparo e da dependência maciça de um outro, tempo de vivência do originário, do Édipo, do estabelecimento do recalque, tempo da inscrição das marcas indeléveis que constituem a subjetividade” (2003, p. 86). Nesse sentido, a infância refere-se ao tempo particular de cada um, pois embora seja uma etapa do desenvolvimento comum a todos os seres humanos, o olhar de cada criança sobre aquilo que a rodeia, incluindo o contato com o outro (seja ele pai, mãe, irmão ou um estranho), bem como o olhar do outro sobre ela, e o modo como ela lida com seus conflitos internos, recorrentes nessa fase, são capazes de marcar sua infância, distinguindo-a de todas as outras “infâncias”. Sendo assim, imersa em um tempo de questionamentos e descobertas, a criança percebe e entende o mundo de seu jeito para, a partir daí, autodescobrir-se.

1.2.Um espaço de heróis e monstros

Quem nunca fez do quarto o castelo mais bonito, a vassoura de cavalo, o vestido rasgado de roupa da realeza, um pedaço de pau de espada, uma toalha como capa ou um pano cortado como máscara? Viagens para “a terra do nunca” ou para “um lugar, tão tão distante” configuram o cenário de brincadeiras da maior parte das crianças. Mergulhadas em um espaço particular, denominado imaginação, a criança permite-se ser, vestir e viver aquilo que ela sempre quis. Ali, não pode se incomodada, nem vencida. Não existem barreiras, pois a sua força é capaz de destruir paredes e de reerguê-las. Assim, é capaz de lutar contra gigantes,

salvando-se de todos os perigos, pois a sua força e coragem são maiores do que qualquer coisa.

Esse universo paralelo e particular é comum a todas as crianças e essencial para o seu desenvolvimento. Segundo Bettelheim (2008), para lidar com os problemas psicológicos próprios de seu crescimento, a criança necessita compreender o seu consciente a fim de saber dominar o que está em seu inconsciente, e esse entendimento, assim como a capacidade de enfrentá-lo, só são possíveis quando a criança transfere o que está inconsciente para a consciência por meio das fantasias:

“Ela (a criança) pode atingir esse entendimento e, com ele, a capacidade de enfrentamento, não pela compreensão racional da natureza e do conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele graças à fabricação de devaneios-ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos fabulares apropriados em resposta a pressões inconscientes (BETTELHEIM, 2008, p. 14)”.

Desse modo, a criança consegue, aos poucos, obter uma consciência madura para lidar com seus conflitos interiores. Nas brincadeiras, ela exterioriza o que está em seu inconsciente, transferindo-o para as bonecas, para os animais de brinquedos ou até mesmo para a roupa que veste, disfarçando-se de “outro”. A partir do momento que ocorre essa exteriorização, é capaz de distanciar-se e dominar esse conteúdo inconsciente. Os brinquedos/fantasias servem, desse modo, para “incorporar vários aspectos da personalidade da criança que são muito complexos, inaceitáveis e contraditórios para que ela lide com eles” (BETTELHEIM, 2008, p. 81). Esse processo faz, assim, com que o ego da criança torne-se capaz de lidar com suas projeções inconscientes, sem que a criança sinta-se forçada a reconhecê-las. Nesse caso, se a criança identificar-se com um herói ou com um monstro saberá lidar com isso por meio das fantasias até amadurecer e saber posicionar-se diante disso, mas até lá, a imaginação é essencial para que a criança tenha controle de seu conteúdo inconsciente e não tenha que lidar com ele antes de ter atingido maturidade suficiente.

Além disso, reforçando a importância das fantasias, do inventar e do fazer de conta, Bettelheim afirma que a fantasia, como modo de ressignificar a realidade, a partir da representação dos sentimentos e emoções da criança, permite que ela torne-se capaz de suportar as frustrações da vida real; pois, quando suas expectativas não são alcançadas na medida em que percebe que os pais são limitados e possuem falhas, não sendo capazes de satisfazer todos os seus desejos, a criança sente a necessidade de ultrapassar os desafios

impostos pela vida para obter sua independência, mas esse percurso só pode ser alcançado por meio das fantasias, que auxiliam a criança a exteriorizar seus medos e frustrações até que saiba lidar com eles.

Assim, em seu território de príncipes e princesas, monstros, gigantes, anões e outras criaturas, a criança é capaz de ordenar seu caos interior e os conflitos que o mundo exterior apresenta.

CAPÍTULO II

2.1. A criança na literatura e nos livros infantis

Tendo em vista as singularidades da criança, sobretudo do ponto de vista psicológico, qualquer arte que busque representá-la carrega suas características, tanto positivas como negativas, bem como o modo como a criança é vista pela sociedade.

Quando nos referimos à literatura infantil, não estamos apenas falando de uma arte voltada para a criança como público, mas também como a criança que é personagem, uma vez que a maior parte das narrativas infantis possuem personagens que são crianças. Portanto, a literatura infantil encontra-se ligada à própria história da criança, ou melhor, de como ela foi e é percebida.

Conforme Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984), as primeiras obras infantis apareceram na primeira metade do século XVIII. Entretanto, já existiam desde o século XVII, uma vez que, na França, encontramos histórias que incluíam fábulas, aventuras e contos que, posteriormente, vieram a ser classificadas como literatura infantil. Uma das mais importantes obras desse período é *Os Contos da Mamãe Gansa* de Charles Perrault, publicado em 1697. Essa obra marca o primeiro grande passo da literatura infantil, porém, na época, Perrault recusou-se a assinar a primeira edição do livro, inaugurando um dos problemas típicos desse gênero que é a legitimidade. O autor negou a assinatura porque escrever uma obra de caráter popular não era concebível para um membro da Academia Francesa. A partir daí, já temos contato com as primeiras questões que ainda permanecem em torno da literatura infantil, como a da inferiorização. Vale ressaltar, entretanto, que os franceses não foram os únicos

figurantes nesse cenário, pois, ao mesmo tempo, a literatura infantil também se expandia na Inglaterra, no contexto da Revolução Industrial.

Com a decadência do feudalismo medieval, a burguesia entra em cena e realiza modificações que alteram o contexto político, financeiro e cultural da época. Sendo assim, o papel da criança na sociedade também muda, uma vez que, em busca de solidificar-se politicamente e ideologicamente, a burguesia convoca duas instituições que vão alterar radicalmente a percepção sobre a criança: a família e a escola. É nesse cenário que a literatura infantil começa a surgir, o que corresponde ao período, que já tratamos antes, do nascimento do sentimento de infância.

As narrativas infantis passam a acompanhar, desse modo, os dilemas em torno da criança e da infância de forma que até mesmo a classificação dessas histórias como literatura é questionada por alguns acadêmicos. Peter Hunt (2010) aborda essa discussão e inicia examinando o próprio conceito de literatura. Na visão do autor, a noção de cânone literário é construída socialmente por uma minoria elitista, ou seja, o que atribui o status de literatura a determinada obra são os padrões estabelecidos por uma “cultura adulta” e, dessa forma, o que confere qualidade a um texto, atualmente, “não é mais visto como algo intrínseco, mas simplesmente- ou complexamente- como uma questão de poder de grupo: um texto é um texto e o modo como o percebemos é uma questão de contexto” (HUNT, 2010, p. 35). Assim, a inferiorização das narrativas infantis, vistas como simples e efêmeras, vem desse jogo de poder que busca atender aos interesses de apenas uma parcela da sociedade que se diz culta. Hunt propõe que para que uma obra seja classificada como literatura não precisa ser inacessível (difícil e pretensiosa); na verdade, existem diferentes tipos de literatura, cada qual com seu valor, e a infantil é uma delas. O problema reside, portanto, no olhar adulto direcionado para os valores de uma sociedade que não consegue enxergar além de seus pressupostos reducionistas:

“A dificuldade com a literatura infantil é que, devido a sua acessibilidade, devido à inexistência de ‘cânonos’ e porque os principais leitores não estão envolvidos em um jogo literário, há pouca margem para interpretações ‘padrão’. [...] As crianças não têm tempo para a ‘resposta correta’ imposta”. (HUNT, 2010, p. 36).

Além da ideia de inferioridade, outras questões rodeiam o texto infantil, entre elas está a sua função pedagógica e, por consequência, a problematização em torno do tema: o que se deve tirar e/ou incluir? Quais temas são aceitáveis dentro desse tipo de texto?

Para Nelly Novaes (1981), como o texto infantil dirige-se a um leitor em desenvolvimento, suscetível a aprendizagem, embora não tenha essa pretensão, possui função didática, pois transmite uma mensagem que para ser acessada pelo leitor-criança necessita ser decodificada, ocorrendo aprendizagem nem que seja apenas linguística.

Essas questões não serão abordadas aqui, tendo em vista que o objetivo ao apontá-las é apenas destacar que as dificuldades enfrentadas pela literatura infantil vêm da perspectiva de que a criança é um ser frágil, inferior intelectualmente, inocente e totalmente dependente do adulto.

Entretanto, apesar dos preconceitos que giram em torno da literatura infantil, Marisa Lajolo e Regina Zilberman chamam atenção para a sua importância, uma vez que ela “traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que, se exige, para efeitos de análise, a atitude decifradora do intérprete” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984, p. 20).

Nesse sentido, apresentando-se como um modo de a criança descobrir o mundo ao seu redor, a literatura infantil é essencial na medida em que mostra como a relação com os outros se estabelece a fim de que a criança seja capaz de compreender as regras necessárias no ambiente social, adquirindo a capacidade de compreender-se e de responsabilizar-se por seus atos. Entretanto, a grande questão é: de que forma a literatura infantil vem representando a criança de maneira que a criança-leitora identifique-se com a criança-personagem?

Aqui, analisaremos duas perspectivas literárias diferentes acerca da mesma criança: a de Maurice Sendak, no livro infantil *Onde vivem os monstros* de 1963, e a de Dave Eggers, *Os monstros*, uma versão de 2009 com base no livro de Sendak. Ambos incorporam a perspectiva de um menino de 8 anos de idade: o pequeno Max. A partir daí, perceberemos de que maneira a visão sobre a criança é abordada, considerando as diferenças de contexto, assim como as peculiaridades do livro infantil de Sendak *versus* o romance quase adulto de Eggers.

De qualquer forma, é importante frisar que qualquer conceituação da criança dentro do ambiente literário não é totalmente precisa, já que uma criança pode estar no mesmo estágio de desenvolvimento que outra, mas ainda assim cada uma possuirá suas singularidades; o livro, por sua vez, seja ele infantil ou não, quando se propõe a representar essa figura criança lida com as generalizações que fazemos em torno dela, mas busca, além disso, trazer algo

novo, próprio do universo particular de cada uma. É nessa perspectiva que Hunt confirma a complexidade de conceituar criança dentro da literatura:

“Embora seja possível fazer algumas generalizações sobre como uma cultura ou sociedade constroem a criança- e como as editoras fizeram e fazem suposições (provavelmente autorrealizadoras)- ‘a criança’ é um conceito infinitamente variado, de uma casa para outra, e de um dia para outro. Ao falar sobre livros para criança, algumas generalizações devem ser feitas, ou a linguagem se torna incontrolável, porém não se pode esquecer o fato de que o conceito de criança é um problema sempre presente para a crítica da literatura infantil” (HUNT, 2010, p. 291).

Tendo em vista a dificuldade em torno da conceituação da criança, é previsível que a literatura passe pelos mesmos desafios. Como vimos, o primeiro deles é a questão da inferioridade que se justifica por meio de dois motivos principais: a sua legitimidade, questionada desde o início; e o seu público, composto por leitores inexperientes e imaturos. Cria-se, assim, o mito de que para que a criança tenha acesso a essa leitura, esta precisa, necessariamente, ser simples e desprovida de tom sério. Todavia, quando o livro infantil pretende auxiliar a criança a entender-se nesse mundo complexo com o qual necessita aprender a lidar, é fundamental que fuja desses estereótipos que subestimam sua capacidade a fim de que ela possa reconhecer-se na narrativa e apreenda as diferentes formas de ser e agir no mundo.

CAPÍTULO III

3.1.O Max de Sendak

“Where the Wild Things are”, em português “Onde vivem os Monstros”, é um livro infantil de 1963 do ilustrador e escritor americano Maurice Sendak, que faleceu recentemente (2012) por causa de complicações ocasionadas por um acidente vascular cerebral. Amplamente traduzida (mais de 20 línguas) e vendida (cerca de 18 milhões), a obra ganhou importantes prêmios literários, incluindo a *Medalha Caldecott* em 1964. Trata-se de um livro curtinho e de cores frias que, com seus desenhos expressivos, conta a grande aventura de Max.

Vale destacar que a palavra “wild” significa “selvagem”, mas no Brasil foi traduzida, juntamente com “things”, como “os monstros”; já em Portugal, conservaram o significado original da palavra “O sítio das coisas selvagens”. De acordo com o dicionário *Houaiss*, *selvagem* significa no caso de derivação por metáfora: 1. Que nasce ou se desenvolve de forma indisciplinada ou sem controle. 2. Que ainda não foi domesticado (diz-se de animal). 3. Que se enfurece facilmente (diz-se de animal); ou ainda no caso de derivação por analogia: 1. Que manifesta crueldade; bárbaro, feroz. Enquanto *monstro* quer dizer: 1. Ser disforme, fantástico e ameaçador, ger. descomunal, que pode ter várias formas e cujas origens remontam à mitologia. 2. Qualquer ser ou coisa contrária à natureza; anomalia, deformidade, monstruosidade. 3. Indivíduo muito ruim, cruel; indivíduo desumano, atroz.

A partir disso, não fica difícil perceber por que a tradução brasileira optou pela palavra “monstro”, já que, além de englobar, de certa forma, o sentido de “selvagem” (animal que se enfurece facilmente, cruel e feroz), deixa claro que essas “coisas selvagens” são seres fantásticos. Além disso, a adaptação dos títulos do inglês para o português busca aproximar-se de seu público, despertando seu interesse; e a palavra *monstro* possui um impacto maior do que *selvagem*. Cabe mencionar ainda que, quando vemos as ilustrações de Sendak e as imagens do filme de Jonze, associamos, rapidamente, essas figuras à ideia que temos de monstros, uma vez que são animais grandes com garras e chifres. Portanto, percebe-se que a alteração de sentido é muito sutil, tendo em vista que as “coisas selvagens” que habitam o nosso interior nada mais são do que os nossos monstros. Mais adiante veremos que nem mesmo o próprio autor sabia o que corresponderia ao “Wild Things”, apenas imaginou que poderia ser qualquer coisa, o que nos deixa ainda mais livres para fazermos essas associações.

O mais curioso é que a primeira vez que as palavras “Wild Things” aparecem, tanto no livro de Sendak como no filme, não se referem às criaturas que Max encontra na floresta, mas ao próprio menino, quando repreendido pela mãe. Isso nos faz pensar no que levou Sendak, propositalmente, a fazer essa comparação de Max com os monstros que ele encontra mais a frente, nos conduzindo a refletir, desse modo, sobre o que nos difere das “coisas selvagens”. Freud afirma que a estrutura da mente é composta por id, ego e super ego: o id corresponde à área do princípio do prazer, que ignora o que é certo ou errado, bem ou mal, esforçando-se unicamente para satisfazer as pulsões do indivíduo. Com a evolução humana e a necessidade do convívio social, desenvolve-se o ego, que está relacionado ao princípio da realidade, sendo o mediador entre id e mundo externo (sociedade).

Dessa forma, podemos dizer que o id está relacionado ao nosso lado selvagem, que age por instinto, e o que nos difere dos outros animais, dentre outras características, é essa capacidade de distinguir certo e errado, a partir do controle do ego. É por esse processo que Max passa. Quando a mãe o chama de “Wild Thing”, o garoto ainda não sabe controlar seus impulsos e desejos, apenas com o tempo vai aprendendo a lidar com isso, uma vez que seu ego ainda está em formação. Sendak, assim, faz esse jogo, mostrando que há muito mais de selvagem em nós do que parece e o que nos separa das “coisas selvagens” passa por uma linha muito tênue.

Em uma entrevista ao site NYCGo, em 2009, Sendak conta que o título original do livro era “Where the Wild Horses Are”, mas, embora tenha passado muito tempo tentando aprender a desenhar cavalos, percebeu que não conseguiria e não poderia publicar a ilustração daquele modo. Sendak afirma ter passado muito tempo pensando no que seriam “The Wild Things” até ter a ideia do título “Where the Wild Things Are” que, nas palavras do autor, foi uma brilhante ideia, pois “things” poderia ser qualquer coisa e com certeza alguma coisa ele saberia desenhar bem. Sendak relata um pouco também do que o motivou para criar as criaturas que mais chamam a atenção no livro:

“(Os monstros) Eles eram os meus parentes. Me baseei nas pessoas da minha própria vida que vinham para a nossa casa – da Europa, assustados e com medo de morar na America, preocupados se iam comer bem ou se vestir bem. E minha mãe e meu pai, também imigrantes, mas já estabelecidos e adaptados na América, se tornaram os anfitriões [...] Eles falavam ídiche, então entendíamos apenas parte do que eles diziam. E não nos importávamos com o que eles diziam. Eles não eram pessoas que queríamos por perto. [...] Pessoas que lembro da infância que, com seu jeito rude de demonstrar afeto, realmente me assustavam. Eles poderiam ter me comido. Eles poderiam ter me espremido até a morte”.¹

Percebe-se, assim, que boa parte do que Sendak escreveu e desenhou fez parte de sua vida, por isso a sua trajetória assemelha-se a de Max, ambos compartilham a angústia do sentir-se estranho diante dos que estão a sua volta e da tentativa de lidar com seus problemas.

¹ Tradução livre do trecho da entrevista: “(The Wild Things) They were my relatives. I fixed on the people in my own life who would come to our house—from Europe, bewildered and frightened by the idea of coming to America and not being able to dress well or look well or eat well. And my mother and father, who were also immigrants but had come earlier, had adapted to a degree and became their hosts. [...] They spoke Yiddish, so we only understood part of what they said. And we didn't care what they said. They were not people we wanted to have around. [...] People I remember from childhood who, in their crude ways of being affectionate, really frightened me. They could have eaten me. They could have squeezed me to death”.

Observamos, desse modo, que a própria produção do livro passou por várias etapas que foram influenciadas pelas limitações e inseguranças de seu autor, o que mostra que “Where the Wild Things are” carrega mais emoções do que poderíamos imaginar.

A história inicia-se com Max, vestido com a sua fantasia de lobo, fazendo travessuras e correndo pela casa. Sua mãe, muito irritada pelas traquinagens do garoto, manda-o para o quarto sem comer nada, pois o menino ameaça comê-la. É exatamente nessa noite que a jornada de Max começa: uma grande floresta cresce em seu quarto até tornar-se “the world all around”; lá, navega pelo oceano com um barco particular por dias e noites, semanas e até mesmo anos, até chegar à ilha, onde vivem os monstros. Ali, as criaturas são furiosas e mostram garras e dentes, mas o garoto muito esperto enfrenta as criaturas que caem na trapaça do menino e fazem dele o rei dos monstros. A partir daí, Max manda que a desordem comece e assim passam-se dias e noites até que Max sente-se sozinho e pede para que os monstros parem e, assim como sua mãe, ordena que vão dormir sem jantar. Então, Max desiste de ser rei e decide voltar para casa.

O universo infantil pintado, desenhado e escrito pelas mãos de Sendak convida o leitor a conhecer algo especial: o mundo do menino Max, ou melhor, o mundo de uma criança de aproximadamente oito anos que lida com seus conflitos internos por meio da fantasia. Para chamar atenção de seu público, composto principalmente pelas próprias crianças, Sendak mostra um mundo parecido com o delas, recheado de diversão e conflitos. No entanto, embora pareça uma narrativa ingênua, desprovida de muitos significados, Sendak consegue construir uma história para crianças com uma série de elementos simbólicos que, quando identificados, permeiam até mesmo o mundo adulto.

A fim de identificar tais elementos, realizando uma leitura minuciosa da obra e desbravando o território de Max, analisarei a construção do menino na narrativa, bem como identificarei os elementos narrativos essenciais para a compreensão desses elementos simbólicos, como tempo e espaço. Além disso, como se trata de uma narrativa muito mais imagética do que escrita, identificarei alguns aspectos da imagem que colaboram para essa construção.

Primeiramente, é importante destacar que o Max de Sendak é uma criança que, desde o início da história, é apresentada com a sua fantasia de lobo e que se reconhece como tal, uma vez que não tira a sua fantasia até o final do livro. Além disso, é evidente que Max gosta

de dominar aquilo que o rodeia e apropriar-se das coisas a sua volta, tanto é que se identifica com uma criatura que domina (lobo), o que o faz sentir-se superior diante do mundo e que pode ser comprovado em alguns momentos do livro: a sua felicidade em correr atrás do cachorro e amedrontá-lo no início da história; a necessidade de não apenas juntar-se aos monstros, mas dominá-los, tornando-se rei; e a marcação de posse em todos os seus pertences, como o barco e o desenho pendurado na parede próximo à escada, “by: Max” (SENDAK, 1991, p.4). Portanto, para analisar a construção de Max, devemos nos atentar para alguns fatores essenciais: a idade, isto é, a fase de desenvolvimento na qual o menino se encontra; a escolha pela fantasia de lobo; e a especificidade do mundo que ele cria dentro de seu quarto.

Em relação à etapa de desenvolvimento na qual se situa Max, como já vimos, é uma fase conflituosa, na qual a criança enfrenta problemas psicológicos devido ao seu crescimento: o complexo de Édipo, a rivalidade com os pais, o egocentrismo, o conflito de identidade e a necessidade de passar para uma nova etapa. Isso explica a sua vontade de dominar as coisas e apropriar-se delas. Conforme Bettelheim (2008), a criança entre 6 e 8 anos está tentando sair dessa fase do desenvolvimento, seja reprimindo, estabelecendo laços afetivos com outros ou sublimando-o.

A saída encontrada por Max realiza-se mediante duas formas principais, ambas sublimando os desejos impedidos pela mãe: a fantasia de lobo e a fuga da realidade que no momento está o oprimindo (no caso, a mãe que o manda para o quarto e o impede de brincar pela casa), que o leva ao inevitável enfrentamento aos monstros. Quanto ao primeiro ponto, o que Bettelheim (2008) propõe ajuda a esclarecer por que Max escolhe a fantasia de lobo e não a de um super herói, por exemplo. Conforme o autor, há grande resistência dos pais em deixar que as crianças saibam que boa parte dos acontecimentos ruins da vida vem da natureza do ser humano: a agressividade, o egoísmo, a raiva e a angústia. Muitos pais querem mostrar que o homem é inerentemente bom, no entanto, a criança sabe que ela nem sempre é boa, contradizendo aquilo que os pais afirmam. Isso faz com que a criança se veja como um monstro, pois ela é e deseja ser “ruim”.

Nessa perspectiva, Max sabe que suas atitudes vão contra aquilo que a mãe diz que é certo. Ele grita e sai correndo pela casa fazendo bagunça. Deseja fazer exatamente isso, mas percebe que o objeto de seu desejo o qualifica como uma “pessoa ruim” (partindo da visão da mãe), portanto identifica-se com a figura de um lobo. Além disso, o lobo é um animal que pode dominar os outros por meio da sua esperteza e força. Como destaquei antes, Max deseja

justamente isso: ser o centro e voltar a atenção de todos para seus atos, considerando as características próprias de sua idade, como o egocentrismo.

Já em relação à viagem temporária do menino Max, quando é mandado para o quarto e uma floresta surge dentro dele, bem como no livro de Eggers e no filme de Jonze (obras que serão tratadas posteriormente), quando o garoto sai correndo de casa, ele está apenas tentando encontrar uma rota de fuga de si mesmo e da pressão das regras dos adultos que censuram e controlam seu modo de agir. O menino sente muita raiva da mãe ao ser mandado para o quarto, porém sabia que não era certo sentir. Como bem explica Bettelheim:

“Uma criança não pode aceitar conscientemente que sua raiva possa deixá-la sem fala, ou que ela possa desejar destruir aqueles de quem depende para a existência. [...] A ideia de que dentro de nós possam residir forças que estão além de nosso controle é muito ameaçadora para ser alimentada, e não apenas por uma criança” (BETTELHEIM, 2008, p. 44).

Portanto, Max não pode desejar o mal para a sua mãe, mas deve controlar o que está sentido de outra forma: a alternativa encontrada por ele é a saída desse espaço que o aflige naquele momento, assim uma floresta cresce dentro do quarto.

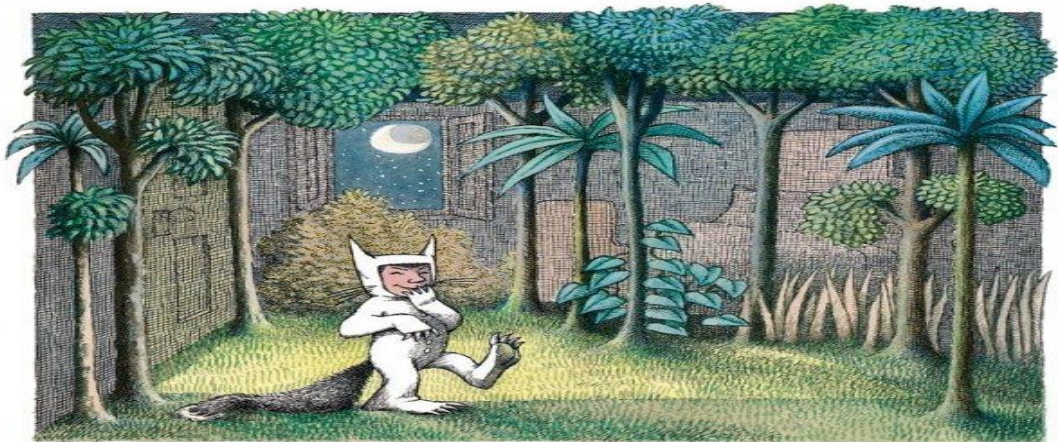
Um dos pontos mais interessantes no livro de Sendak é justamente esse: o contraste que é estabelecido entre o mundo real, representado pelo céu estrelado que está fora da janela; e o mundo de Max, a imensa floresta que passa a crescer gradualmente em seu quarto. Isso nos leva a uma reflexão sobre o espaço narrativo, uma vez que, aos poucos, os limites entre a janela (real) e a floresta (imaginário) desaparecem, como podemos confirmar na sequência das ilustrações:

Figura 1



Fonte: SENDAK, 1991, p. 8.

Figura 2



Fonte: SENDAK, 1991, p. 10.

Figura 3



Fonte: SENDAK, 1991, p. 12.

É dessa forma que o livro de Sendak rompe a noção de espaço, já que essa transição é realizada sem que o menino saia do lugar. Trata-se de uma pista clara, porém sutil, de que existem dois lugares: o lugar físico e o psíquico. E, desse modo, é como se fosse dada ao leitor a oportunidade de mergulhar nessa aventura também, pois não ocorre de forma brusca, mas respeitando o leitor que busca compreender essa mudança. Mergulhados dentro da mente do garoto Max, quando o limite entre a janela e a floresta perde-se, não conseguimos fazer uma distinção precisa entre realidade e fantasia, no entanto, partindo de uma perspectiva freudiana, que atribui à fantasia lugar determinante na construção do infantil, passamos a lidar com a realidade psíquica de Max e, nesse sentido, tudo é encarado como real, uma vez que é significativo para ele.

É importante destacar ainda a simbologia da palavra “viagem”, que utilizei para denominar a aventura realizada por Max, assim como o tempo que ela leva. O conceito de *viagem* apresentado pelo dicionário *Houaiss* é “1. Ato de partir de um lugar para outro, relativamente distante, e o resultado desse ato.” “2. O deslocamento que se faz para se chegar de um local a outro relativamente distante; percurso” e “3. Espaço percorrido ou a percorrer; percurso”. Comprova-se, assim, que Max realmente realiza uma viagem, pois vai de um lugar a outro- embora isso não ocorra de forma física-, entretanto o que chama mais atenção é que essa viagem implica também em uma mudança, o que é comprovado no retorno de Max, no qual o encontramos pela primeira vez retirando a fantasia de lobo, reconhecendo-se, dessa maneira, como o Max de fato e não como o lobo ou rei dos monstros. O tempo que leva essa viagem é o que impressiona, uma vez que Sendak rompe não apenas a noção de espaço, como também a de tempo, na medida em que o narrador diz que se passou quase um ano, quando relata a viagem de Max, porém ao fim do livro, no momento em que Max retorna para casa, encontramos “e a sopa ainda estava quente” (SENDAK, 1991, p.37). Esse rompimento, assim como o de espaço, é essencial não apenas para marcar a coexistência dos dois mundos (real e imaginário) que, embora estejam intimamente ligados, são separados pela floresta, que simboliza a passagem de um mundo para outro, mas também para destacar a sua importância para a criança, que os encara como verdadeiros, mas conhece o limite entre eles.

A trajetória de Max representa, assim, de forma simbólica e imaginária, o processo de desenvolvimento de uma criança. Tal processo ocorre como em uma viagem: com início (saída de casa) e fim (volta para casa). Joseph Campbell (1995) parte do princípio de que todas as histórias ligam-se por meio de um fator comum, uma espécie de roteiro da jornada do herói. Dessa forma, o autor elenca doze passos para a construção de uma história: mundo comum, o herói é apresentado em sua rotina; chamado à aventura, a rotina do herói é quebrada; recusa ao chamado, o herói esforça-se para não empreender a jornada; encontro com o mentor, recebe um conselho de alguém; travessia do primeiro limiar, o herói deixa o mundo e vai para outro desconhecido; testes, aliados e inimigos, no qual o herói enfrenta seus testes/medos; aproximação da caverna oculta, o herói aproxima-se de onde o inimigo mora; provação suprema, a luta com o antagonista; recompensa, o herói conquista a vitória; a transformação pela experiência e, finalmente, a volta para casa (caminho de volta, ressurreição e retorno com o elixir).

“Where the Wild Things are” não segue todos os doze passos, mas existem três momentos essenciais no percurso de Max que são propostos por Campbell como parte da

trajetória de um herói: Max sai de seu lugar seguro (a casa, ou melhor, o quarto, que já possui a simbologia daquilo que é pessoal e seguro) e aventura-se em um mundo até então desconhecido/estranho; em seguida, enfrenta seus testes e medos, que se configuram com os monstros; e, por fim, após a sua transformação, isto é, o reconhecimento de que viver sem limites (na bagunça) não o faria feliz e a necessidade de que ainda precisa do apoio de alguém que cuide dele (reconhecimento de seus próprios limites), volta para casa. Campbell afirma ainda que o retorno do herói para casa é indispensável, porém isso só ocorre depois de sua transformação.

A história de Max acontece desse modo. Trata-se, nesse sentido, de uma viagem que não o desloca apenas de um lugar para outro, mas de uma fase a outra, pois a narrativa inicia-se com a resistência da mãe de Max às suas traquinagens e o medo do garoto em lidar com seus sentimentos; e termina com a solução de seus conflitos internos, alcançando, finalmente, a maturidade psicológica e moral necessárias, na medida em que descobre sua identidade e passa por experiências que foram essenciais para desenvolver o seu caráter. Esse processo de amadurecimento encontra-se intimamente relacionado ao que Bettelheim aborda acerca do princípio da realidade *versus* o princípio do prazer, tema que já mencionei, mas que será abordado mais detidamente a seguir.

Por fim, faz-se necessário abordar o inevitável encontro com os monstros, bem como a sua simbologia dentro do livro de Sendak. Quando Max mergulha em sua fantasia e navega dias e noites até a ilha, encontra as criaturas amedrontadoras. No início, sente medo, mas logo depois se torna o rei delas. Mas quem são e de onde vieram essas criaturas? A pista fundamental para o entendimento da simbologia dos monstros encontra-se na capa do livro, na qual um dos monstros está sentado e triste, apoiado em suas patas, todavia, algo o distingue dos demais monstros vistos ao longo da história: esse possui pés humanos! Na narrativa, esse é o monstro mais próximo a Max, aquele que o carrega nas costas e senta-se ao seu lado. Essa pista serve para mostrar a proximidade desses monstros com o humano: assim como Max veste uma fantasia para parecer um lobo, um deles possui corpo e cabeça de monstro, mas pés de homem. Trata-se, assim, de criaturas que, embora se assemelhem a monstros, são muito mais humanas do que poderíamos imaginar.

Depreende-se assim que os monstros são personificações e/ou ilustrações dos conflitos internos de Max. O garoto precisa fragmentar aquilo que sente por meio dos monstros, caso contrário não consegue suportar a ideia de que ele mesmo pensa e age dessa

forma. Assim, permite reconhecer-se aos monstros sem fazer uma aplicação direta a si mesmo.

Os monstros representam aquilo que há de problemático e ruim que Max deseja livrar-se. Trata-se de um processo de exteriorização. Segundo Bettelheim, como já mencionando, isso permite que o ego obtenha controle sobre esses elementos. Desse modo, Max consegue organizar suas “tendências contraditórias” por meio dos monstros, reorganizando seu caos interior.

Em “Where the Wild Things are”, Sendak consegue romper as barreiras preconceituosas, adeptas a ideia de que o livro infantil deve ser simples, ideia combatida também por Peter Hunt:

A criança pode ser inocente, se inocência e amoralidade podem ser equiparadas; mas, para que nós, adultos, possamos falar proveitosamente em literatura infantil, não podemos nos permitir a pretensão de ter inocência similar. Temos de aceitar, assim, um tato à moda de Christopher Robin de A. A. Milne em suas orações, que os livros para criança podem parecer doces e inocentes, mas que eles não o podem ser assim” (HUNT, 2010, p. 217).

Sendak faz exatamente isso: apresenta uma criança em fase de desenvolvimento e cria o seu universo de modo que seja acessível à criança-leitora, porém, embora aparentemente “doce”, com a volta do pequeno Max para os braços de quem o ama, não se configura como uma narrativa inocente. Pelo contrário, abriga tamanha complexidade que não pode ser apreendida vista de modo superficial. Inclusive, o autor concede uma entrevista ao *The Guardian*, em Outubro de 2011, e afirma categoricamente: “Eu me recuso a mentir para as crianças”, diz Sendak. “Eu me recuso a atender a essa besteira de inocência”.²

3.1.1. O livro ilustrado

“Where the Wild Things are” permite que o conteúdo verbal e o visual conduzam juntos a narrativa. As ilustrações não apenas esclarecem o que está dito em palavras, mas carregam o “peso” de contar a história também. De acordo com Hunt, o contato da criança com o livro-ilustrado estabelece-se de forma melhor do que quando não o é:

“Apesar do problema das convenções visuais, o contato com o livro-ilustrado experimental parece, para a criança, se assemelhar a um contato oral, e é provável

² Tradução livre do trecho: “I refuse to lie to children,” says Sendak. “I refuse to cater to the bullshit of innocence”.

que o livro seja lido com muito mais fluidez e flexibilidade que o texto puramente verbal” (HUNT, 2010, p. 193).

E acrescenta:

“No livro ilustrado, existe mais liberdade, não só porque a palavra é deslocada, com isso liberando o texto até certo limite, tanto em termos culturais como em termos de classe. [...] Como disse William Moebius, no artigo “Introduction to Picture book codes: “ Os códigos gráficos [...] são interativos, simultâneos, embora nem sempre congruentes com os códigos do texto verbal ou do mundo apresentado”” (HUNT, 2010, p. 217).

A postura favorável de Hunt ao livro-ilustrado justifica-se, assim, com base na fluidez de leitura e na maior liberdade proporcionada por ele, mas o próprio Hunt traz abordagens que o veem como um tipo menor. Tais teorias sustentam-se na ideia da simplicidade do livro ilustrado, pois os elementos que atribuiriam complexidade, como a metáfora, deveriam ser expressos pelos próprios elementos visuais. Esse posicionamento não é sustentado com muita clareza, todavia Hunt dá uma resposta a ele, citando Philip Pullman: ““ A complexidade da interação entre significado da imagem e significado do texto [...] [e] o que essa interação possibilita’, escreve Philip Pullman, ‘é a maior descoberta da narração de histórias do século XX: ou seja, o contraponto”” (PULLMAN, apud, HUNT, 2010, p. 233). Desse modo, Pullman mostra que o livro-ilustrado não pode ser intitulado como simples, na medida em que as imagens muito mais do que expressam uma ideia, podem aumentar, interpretar ou opor-se aquilo que está dito em palavras- e vice versa, estabelecendo, assim, um contraponto de ideias expressas nesse jogo entre a imagem e o texto que por si só já é muito complexo.

Muitos afirmam ainda que o livro-ilustrado limita a visão do leitor quando entrega uma imagem pronta sobre um objeto ou personagem, por exemplo. O autor, nesse caso, influenciado por sua própria infância, experiências e visão de mundo fornece uma imagem acabada sobre algo que poderia ser construído na cabeça de cada leitor a partir de suas próprias experiências, o que resultaria em um conjunto de imagens diferentes, criadas por pessoas distintas, para referir-se a uma mesma imagem. No entanto, a ilustração é capaz de expandir também, tendo em vista que a partir da imagem, sem dizer uma única palavra, o leitor pode criar a sua própria cena. Trata-se, portanto, do paradoxo da imagem: ao mesmo tempo em que ela limita, no momento em que apresenta como algo é/parece ser, fornece também uma “brecha de criatividade” para que a imaginação preencha os espaços vazios deixados por ela. Isso está relacionado ao que Peter Hunt diz brevemente: “As palavras são

vasilhas semânticas necessariamente vazias: elas limitam o sentido, mas não o prescrevem. As imagens podem fazer o mesmo” (HUNT, 2010, p. 242).

Esse diálogo entre imagem e palavra, estabelecido no livro ilustrado por Sendak, é realizado de modo muito organizado e diria até mesmo essencial, pois acompanha o próprio desenvolvimento da imaginação de Max.

A Gramática Sistêmico-Funcional (*The Grammar of Visual Design*), proposta por Halliday, serviu de inspiração para os estudiosos Kress e van Leuwen que desenvolveram um sistema para analisar as imagens. Os autores atribuem grande importância ao posicionamento dos elementos em uma imagem. A partir de várias análises, chegaram à conclusão de que na sociedade ocidental, os elementos posicionados à esquerda correspondem ao dado, ou seja, informações já conhecidas e compartilhadas; enquanto os da direita ao novo porque tais elementos apresentam uma informação desconhecida pelo leitor ou observador da imagem e, por isso, deve ser digna de maior atenção. Já os elementos localizados na parte de cima representam a idealização da informação (parte superior- ideal), enquanto os elementos localizados na parte inferior correspondem ao real, tendo em vista que trazem uma informação concreta e, logo, mais verdadeira.

Baseando-se nessa linha de estudo e adaptando para a realidade do livro, pode-se dizer que Sendak atribui maior destaque às imagens, tendo em vista que o conteúdo escrito é apresentado sempre ao lado esquerdo ou embaixo, já o imagético ao lado direito ou em cima. Obviamente, isso não ocorre por acaso, mas também não significa que as imagens são mais importantes, e sim que Sendak foi cuidadoso na construção do livro, na medida em que pensou em seu público, formado por crianças que nessa fase de desenvolvimento são capturadas mais facilmente pelas imagens.

Além disso, como mencionado, a organização do livro de Sendak é capaz de acompanhar o desenvolvimento da imaginação de Max, haja vista que os limites da margem vão desaparecendo, aos poucos, de acordo com o surgimento do caos interior do menino. Essa necessidade de fuga interior, esse atordoamento, ou melhor, toda essa bagunça é refletida até mesmo na estrutura da obra, o que é muito divertido, pois o leitor pode de fato sentir as coisas desestabilizando-se gradualmente.

Aproveitando o espaço, cabe uma breve reflexão sobre a palavra “divertir”. Conforme o dicionário *Houassiss*, “divertir” veio do latim “diverto, *ti, ersum, tère* 'ir-se embora, separar-se,

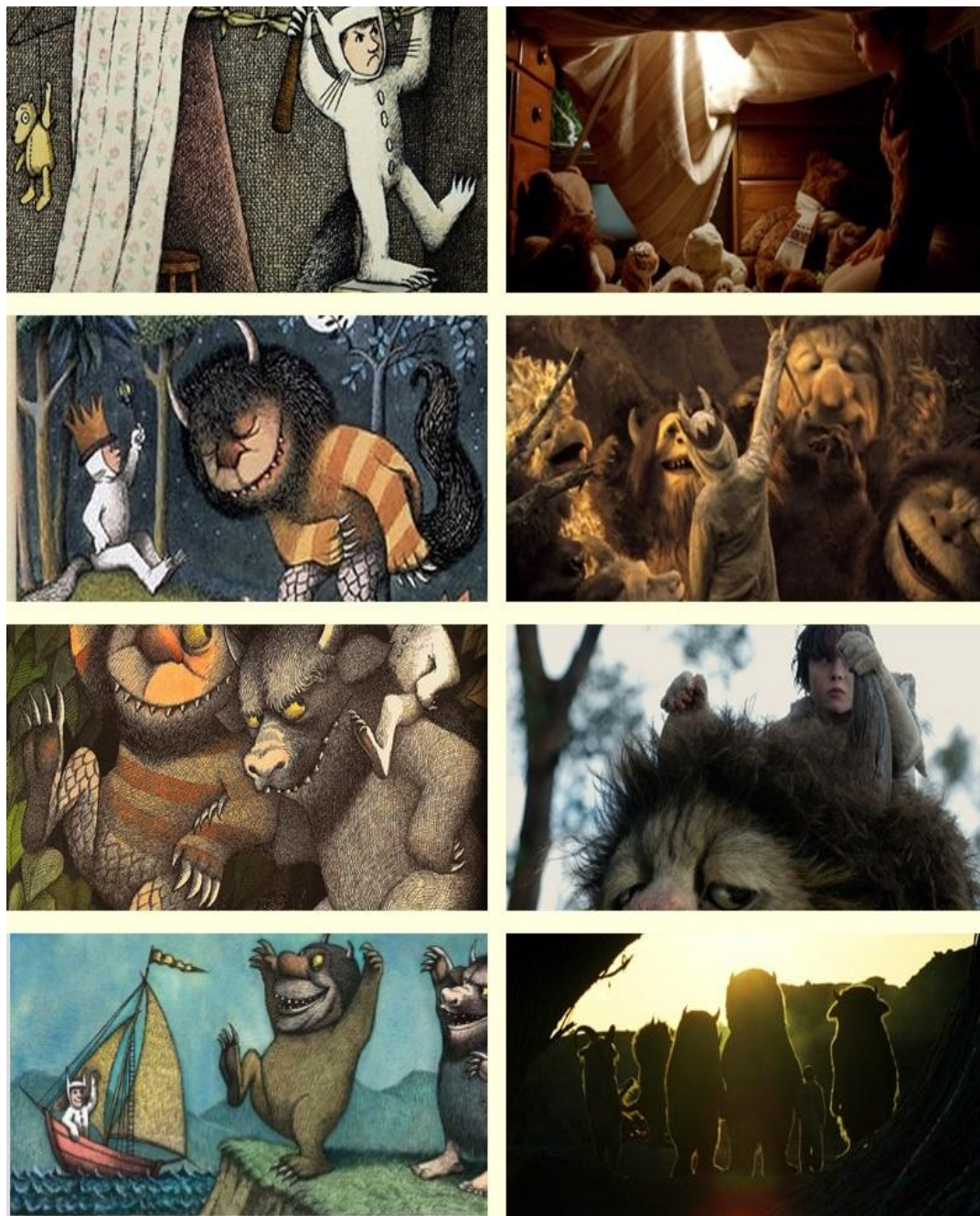
ser diferente, divergir”. É exatamente dessa forma que Max concebe a sua forma de “brincar”: como diversão, ou melhor, diferenciação. Divertir-se para o garoto significa poder usufruir do prazer que vem da brincadeira, no momento em que se fantasia de lobo, além do poder dominar por meio da dimensão do imaginário e do simbólico. Trata-se de testar seus limites e, dessa forma, divergir, subvertendo a ordem e sentindo-se dominante, uma vez que ele mesmo pode conduzir os rumos de sua brincadeira, livremente, sem qualquer interferência. Sendo assim, a palavra *diversão*, nesse caso, conserva o significado de sua origem latina: Max precisa sentir-se diferente, separar-se de seus medos, conflitos e angústias e buscar o domínio sobre si mesmo, disfarçado pelas brincadeiras na tenda e na floresta, divergindo.

É oportuno abordar ainda as cores escolhidas por Sendak para a elaboração da ilustração do livro, uma vez que, como bem sabemos, não apenas no universo infantil, como também no adulto, as cores exercem um papel significativo tendo em vista que fazem parte do nosso dia a dia. Fazemos uso das cores para indicar situações diversas, tais como perigo, atenção, permissão, etc; além de sermos capturados constantemente pelas cores de roupas, acessórios e alimentos. Entretanto, é necessário mencionar que essa associação de cores depende, sobretudo, dos aspectos culturais. O exemplo clássico é a cor branca que, enquanto no Ocidente é associada à pureza e à felicidade, no Oriente é a cor da morte e da dor. De acordo com alguns autores, como Geraldina Witter e Oswaldo Ramos, o tipo de cor está também relacionado à idade: enquanto os adultos preferem as cores pastel, as crianças são atraídas pelas vivas e os idosos pelas neutras. Sendo assim, a literatura infantil, a partir desse ponto de vista, seria conduzida a adotar determinado tipo de cor, como afirmam os autores Witter e Ramos, citando Coelho (1997): “na literatura infantil as cores devem ser bem vivas e contrastantes, pois, dessa forma, reforçam a alegria ou o bom humor sugerido pelo desenho” (RAMOS; WITTER, 2008, p.1).

Na obra de Sendak, encontramos o inverso: o autor trabalha com cores frias, como o verde e o azul; e cores neutras como o branco, preto, cinza e marrom. O amarelo também aparece, mas apenas com uma tonalidade bem clara ou mais próxima ao marrom. A escolha das cores reflete, desse modo, por serem mais escuras, a melancolia de Max, isto é, o processo doloroso pelo qual o garoto passa. Sendak quebra, dessa maneira, boa parte dos estereótipos que circulam em torno da criança e seus gostos, até mesmo na escolha das cores do livro, optando por cores menos vibrantes que geralmente estão associadas ao universo adulto. Spike Jonze faz o mesmo com as cores das imagens do filme (como podemos ver nas imagens abaixo), aliás, as cores ainda são mais escuras, uma vez que além do azul, cinza, marrom e

amarelo escuro, utilizados por Sendak, temos a ênfase no preto que contribui para reforçar essa ideia de angústia, considerando que o preto é a não-cor, ausência total de luz, evocando também o caos.

Figura 4



Fonte:

<https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+onde+vivem+os+monstros&biw=1360&bih=632&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=1utvVLsIwquCBKymgKAD&ved=0CBwQsAQ>.

3.2.O Max de Jonze: Elementos que migram e permanecem

Em 2009, uma nova versão de Max aparece. Produzida por Spike Jonze e Dave Eggers, com o mesmo título do livro de Sendak, surge outra forma de ter contato com “Where The Wild Things are”: a partir da película filmica.

Quando recebeu a proposta de Maurice Sendak para trabalhar na adaptação do livro que tinha feito parte de sua infância, Jonze, em uma entrevista concedida em Los Angeles, relata a admiração e os sentimentos que lhe impulsionaram a aceitar o pedido: “Fiquei eufórico e ao mesmo tempo nervoso por ter que adicionar algo. Como acrescentar algo a este livro?”, conta entusiasmado. Jonze afirma também: “Sendak me determinou que o filme deveria parecer perigoso; que respeitasse as crianças e não as tratasse como inferiores”. A partir disso, o cineasta dá início aos trabalhos e produz uma obra que possui uma linha de pensamento parecida com a de Sendak, tendo em vista que são obras que enxergam a criança como capazes de aguentar a pressão de seus problemas e de aprender a lidar com eles, mesmo que para isso tenha que passar por muitas dificuldades.

Entretanto, na obra de Jonze, Max ganha um novo olhar, já que, embora o novo menino nasça do antigo, aquele ganha características que esse não possuía ou as perde, devido a especificidade de cada meio de comunicação (o livro infantil e o filme). Robert Stam discute a questão da adaptação e, para isso, aborda um ponto muito comentado quando se trata desse assunto, que é a fidelidade da adaptação ao texto literário. Segundo o autor, o requisito da fidelidade para analisar o sucesso de uma adaptação não é adequado, quando não é até mesmo incongruente:

“Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido á mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável” (STAM, 2008, p. 20).

Conforme Stam, quando o assunto é adaptações bem sucedidas, a atenção deve voltar-se “a respostas dialógicas específicas, a ‘leituras’, ‘críticas’, interpretações e reescritas do romance-fonte” (STAM, 2008, p. 22) e não a noções de fidelidade, que tendem a neutralizar a diferença entre a linguagem literária e a cinematográfica. Na mesma linha de raciocínio, Anelise Corseuil afirma: “o cinema apresenta uma linguagem própria e dificilmente pode-se

analisar um filme sob a ótica de sua fidelidade. Ao contrário, as adaptações mais criativas são as que melhor atualizam para diferentes audiências a riqueza de significados de um texto literário” (CORSEUIL, 2009, p. 378). Desse modo, pode-se afirmar que uma obra reflete de certa forma sua versão original, no entanto, no momento de recriação, aquele que adapta também cria, partindo de suas possibilidades dentro daquele meio.

A partir dos estudos de Genette, Stam propõe, assim, que a adaptação é uma espécie de “hipertextualidade”: “Adaptações fílmicas são hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes, transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2008, p. 22). Nesse sentido, a adaptação realizada por Jonze é um hipertexto que veio da obra de Sendak e, independentemente de critérios de fidelidade, contribui para que uma nova perspectiva sobre a criança Max seja criada. Além das singularidades de cada um, existem outros dois fatores decisivos na diferenciação entre os dois meios: o contexto e o público ao qual se direcionam.

Quanto ao contexto, as obras de Sendak e Jonze encontram-se separadas por décadas. Enquanto a primeira é de 1964, a segunda é de 2009. Por isso, na narrativa fílmica, surge uma nova construção. A estrutura familiar e a inserção dos seus problemas, por exemplo, ganham destaque, refletindo a realidade da época. No livro, apenas a mãe e o cachorro aparecem, mas não sabemos quem são os membros da família de Max; já no filme, conflitos familiares, como a dificuldade de uma mãe criar dois filhos sozinha por ser divorciada, a consequente ausência do pai e os ciúmes da mãe aparecerem relacionados ao tipo de estrutura familiar de Max, que representa a realidade de boa parte das famílias do século XXI: a criação dos filhos com os pais divorciados; embora seja importante destacar que essa composição familiar já existia nos anos 60, contexto em que a mulher estava ganhando seu espaço no mercado de trabalho e como provedora da casa, portanto pode ser que Jonze e Eggers tenham flagrado esse processo já nos anos 60 e escolhido esse arranjo familiar para compor o cenário do qual Max faria parte.

Em relação ao público, este também age como determinante para as alterações que ocorrem de uma mídia a outra. Na entrevista em Los Angeles, já citada anteriormente, Jonze deixa claro que queria tratar em sua obra sobre a infância, mas seu objetivo nunca foi fazê-la direcionada para crianças; ideia contrária a proposta de Sendak que desenvolveu um livro totalmente voltado ao público infantil. Então, essa inserção do ambiente familiar também pode ser resultado da “mudança” de direcionamento do público, uma vez que para explicar a

fuga de Max, Jonze não fornece apenas uma explicação baseada na fase de desenvolvimento conflituosa na qual ele está, mas recorre aos problemas para explicá-la e, desse modo, chama a atenção de um número maior de pessoas de diferentes faixas etárias, na medida em que trata de problemas com os quais se identificam (sejam os pais, os tios, o irmão/irmã adolescente ou a própria criança).

Outra transformação que ocorre do livro para o filme e que poderia ser explicada com base na alteração de público é a ambientação da floresta. No livro, a floresta nasce no próprio quarto de Max, enquanto no filme, o menino sai correndo de casa até que encontra um barco e vai até a floresta. Em um livro especial sobre os bastidores da produção, Jonze fala sobre essa mudança: "Desde o início queria que Max saísse de casa e não que fosse para o quarto que se transformaria magicamente (como no livro). Esta foi a única coisa em que eu e Maurice discordamos durante o processo do filme". A partir disso, pode-se ver claramente que Jonze possuía uma grande preocupação em que o quarto se transformasse em uma floresta sozinho, até porque, mesmo em um filme fantástico, o inverossímil não exclui o verossímil, pelo contrário, ambos se fundem e, juntos, atribuem sentido à narrativa. Além disso, o livro destinado ao público infantil não preza pela realidade em si, mas pela realidade da criança. A criança não exige uma explicação lógica para todos os fatos que ocorrem dentro de uma narrativa, pois basta que faça sentido para ela. Como ela está habituada a fazer de seu quarto seu espaço de brincadeiras e este se transforma realmente em outro lugar, totalmente diferente do que é na realidade, de acordo com o cenário que imagina para a sua aventura, não é estranho que nasça uma floresta dentro do quarto de Max, pelo contrário, é totalmente aceitável para a criança. Já para adaptar a um público mais maduro, Jonze sente a necessidade de atribuir um tom mais real à aventura de Max, de modo que não há indícios suficientes que nos levem a saber se o que está acontecendo faz parte da imaginação ou da realidade até que o menino chega em casa e encontra o mesmo cenário deixado por ele.

Assim, de uma mídia para outra, muita coisa é alterada: surgem novos símbolos, personagens e uma nova forma de ver os monstros, que ganham personalidade e nome. No filme, a personagem Claire, irmã de Max, é acrescentada, servindo para mostrar os conflitos que surgem nas duas fases de desenvolvimento: a infância (Max) e a adolescência (Claire). Max pede a atenção de Claire nas primeiras cenas do filme, no entanto, a irmã o ignora completamente. Assim, de um lado, temos Max, desejando ser o centro das atenções (egocentrismo); do outro, a adolescente que quer ser bem vista por seus amigos e, por isso,

tende a distanciar-se do irmão mais novo a fim de mostrar que não apresenta mais características infantis para ser incluída no grupo. As duas fases apresentam características em comum, ambas conflituosas e provocam transformações importantes.

Para sublimar esse desejo que não lhe foi concedido, Max constrói um iglu, que é um espaço só seu e, portanto, um lugar no qual ninguém pode feri-lo. Durante toda a sua trajetória, Max procura construir “iglus”: faz as tendas no quarto, dorme embaixo de uma pilha de monstros e, mais tarde, planeja “o forte perfeito”, que é a fortaleza construída pelos monstros, na qual Max é aquele que domina, tendo em vista que é o rei. Por isso, essa representação simbólica do iglu é muito forte. Trata-se da constante busca de Max pela sensação de proteção; os “iglus” que constrói ao longo da história (da vida) garantem a segurança de que nada o afete.

Quando os amigos de Claire destroem o seu primeiro iglu e a irmã não faz nada para defendê-lo, o garoto sente-se profundamente chateado, uma vez que não foi apenas humilhado, mas exposto ao perigo. Sem saber controlar suas emoções, Max faz o mesmo: inunda o quarto da irmã na tentativa de destruir o espaço dela também. A agressividade, nesse caso, é resultado do descontrole da raiva e do medo, sentidos simultaneamente, o que é característico da criança que ainda não sabe pensar claramente sobre as consequências de suas ações, desejando apenas colocar um fim nos sentimentos que a atormentam.

A relação com a mãe também é bastante explorada no filme. Ana Amélia Melo de Brito (2013), com base em Melanie Klein (1960), afirma que a primeira pessoa amada e odiada pelo bebê é a mãe. É ela que supre suas necessidades e o pune. É a pessoa que lhe dá segurança e satisfaz seus desejos. “Por ser nossa mãe a satisfazer em primeiro lugar a nossa necessidade de autopreservação, desejos sensuais, dando-nos a sensação de segurança, tornam-se então duradouros em nossa mente este desempenho que ela exerce em nossa vida, mesmo não sendo evidente na fase adulta” (BRITO, 2013). Isso justifica a necessidade de Max de chamar a atenção da mãe frequentemente, pois além de sentir falta do pai (fato evidenciado pela tristeza nos olhos do menino quando vê o presente “Para Max: o dono do mundo. Papai”), a mãe representa uma espécie de “iglu” também.

O Complexo de Édipo é igualmente presente nessa fase, que, segundo Freud, representa desejos amorosos hostis vivenciados pela criança em relação aos pais. Nesse período, surge o ciúme. Com a inclusão do namorado da mãe no filme, esses sentimentos

ficam muito claros, tendo em vista que a maior parte das birras feitas por Max, incluindo a saída de casa, tem como motivo principal o ciúme que sente da mãe.

Vale destacar ainda um momento em que Max está conversando com a mãe e conta a história dos vampiros, no início do filme. Ele fala sobre a perda dos dentes de um vampiro que fica muito assustado com essa mudança. Na verdade, nessa cena, Max, inconscientemente, tenta mostrar à mãe aquilo que está sentindo no momento, ou melhor, quanto o processo de amadurecimento é doloroso. Max sente a angústia do vampiro. Inclusive, esse assunto é retomado aos 45 minutos do filme, mas na fala de Carol “Sabe quando os dentes vão caindo e um dia você fica sem dente nenhum?” para explicar o medo que sente e que reflete na maquete construída por ele dentro da caverna- Carol também possui um iglu.

Um dos momentos mais conflituosos do filme, no qual Max recusa-se a comer o que a mãe fez, sobe na mesa e começa a gritar “Mulher, comida! Eu vou comer você!”, e, em seguida, a morde, a reação da mãe é dizer que Max está fora do controle. Ela está certa, com certeza. Max é só uma criança que não sabe ainda lidar com a frustração de suas expectativas. Assim, age da mesma forma que agiu quando inundou o quarto de Claire. Desse modo, para fugir de sua realidade “opressora”, o menino sai correndo de casa e inicia sua aventura.

Quando Max chega à ilha, depara-se com os monstros que, quando o veem, desejam comê-lo, mas rapidamente acha uma solução para fugir da situação e diz ser rei. É essa a alternativa encontrada por Max para evitar ser engolido por seus próprios monstros/medos: tornar-se rei de si mesmo, isto é, dominar-se. Os monstros de Jonze mostram claramente isso, uma vez que ganham voz e personalidade, apresentando cada um uma característica marcante: o bode Alexander é o carente que acha que não é ouvido por ninguém; Judith é agressiva, invejosa e ciumenta; Ira é tranquilo e mais cuidadoso; Douglas é protetor, muito ligado à amizade; KW é a representação da mãe, da que protege; e, por fim, Carol é o que tem prazer em destruir. Percebe-se assim que todos juntos formam uma única pessoa, tendo em vista que não existe possibilidade de esses sentimentos serem polarizados dessa forma, pois as emoções contraditórias coexistem no indivíduo.

Essa segmentação corresponde ao que Bettelheim afirma ser próprio da criança: a polarização que domina sua mente e, conseqüentemente, aparece nas histórias infantis:

“A apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre ambas, o que ela não poderia fazer tão prontamente se as personagens fossem retratadas de modo mais semelhante à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais. As ambiguidades devem esperar até que tenha sido estabelecida uma personalidade relativamente firme com base nas identificações positivas” (BETTELHEIM, 2008, p. 17).

Partindo dessa perspectiva, pode-se dizer que essa polarização é necessária, por isso, a maior parte das obras da literatura infantil apresenta personagens bons ou ruins, trabalhadores ou preguiçosos, tolos ou espertos, belos ou feios, não existindo meio termo. Ao se aproximar do universo da criança, a história permite, desse modo, que ela tenha uma base para compreender esses sentimentos que coexistem no ser humano, além de mostrar que as pessoas fazem opções sobre aquilo que desejam ser, ajudando a criança a fazer sua própria decisão. O propósito não é, no entanto, dar ênfase ao comportamento correto, induzindo a criança a segui-lo. O sofrimento causado por algumas escolhas de Max, por exemplo, mostra apenas os limites até onde alguém pode ir quando convive em sociedade, como o próprio menino diz, em determinado momento do filme, reconhecendo esses limites: “Eu fiz muita bagunça”.

Dessa forma, a criança categoriza para poder compreender o desconhecido e, enfim, dominá-lo. É isso que Max faz com seus monstros, categoriza-os e torna-se rei deles, mostrando que pode dominá-los, embora eles não desapareçam, o garoto apenas aprende a conviver com eles, haja vista que e eles retornarão quando, em algum momento da vida, mesmo na fase adulta, Max deparar-se com os sentimentos mais monstruosos dentro de si.

Assim como no livro de Sendak, com a chegada de Max, a bagunça reina, pois a primeira ordem dada pelo menino, por mais contraditório que pareça, é a desordem. A partir de então, vários conflitos vão aparecendo- ausentes no livro, mas que servem para evidenciar a progressão de Max para chegar à maturidade. No início, Max não encontra problema algum, mas com o passar do tempo, eles começam a surgir: os monstros ficam insatisfeitos com a sua liderança e o garoto percebe as consequências das brincadeiras isentas de regras. Na última brincadeira- a guerra- proposta por Max, na qual muitos se machucam, o menino passa a pensar nos limites das brincadeiras e na complexidade das relações. Chega até mesmo admitir para Alexander que exagerou, reconhecendo seus erros.

É importante ressaltar que Max identifica-se com um monstro em especial: Carol. Ele fala, pensa e age como o menino. Na verdade, esse monstro é a representação do próprio Max.

Tanto é que a fala sobre os dentes caindo é quase a mesma; a destruição das casas, iniciada por Carol, no início, quando Max chega à ilha, lembra o garoto destruindo o quarto da irmã; e quando Max busca ajuda de KW para fugir da irritação de Carol, diz a ela: “Ele não quer ser assim, KW. Ele só está assustado. Ele ama vocês, vocês são a família dele”, justificando, de certa forma, o próprio comportamento. Ao final, quando Max deixa a ilha e despede-se de Carol por meio de olhares e uivos, está dizendo adeus a si mesmo, pois deixa o Max que era e vai embora como um novo Max. É a dor da castração. Dor de separar-se de si mesmo, o adeus a sua fase anterior.

KW é outra figura muito importante, pois não possui apenas características maternas, como também representa a possibilidade de renascimento de Max, o parto. O garoto entra na barriga de KW para esconder-se de Carol e, quando sai, logo decide ir para casa. Trata-se do momento ápice da maturidade de Max, uma vez que consegue resolver seu problema de identidade: “Não sou viking, nem rei. Sou Max”, afirma o garoto.

Assim, volta para casa e abraça a mãe. O abraço simboliza a reconciliação de Max com a mãe e consigo mesmo. É a forma de ele dizer que agora é capaz de entendê-la e sabe lidar com os problemas naturais de seu crescimento, compreendendo a si mesmo e aos outros. A evolução de Max é surpreendente: passa de um menino assustado, que foge de seus medos para o que sabe não apenas conhecê-los, mas dominá-los. Max cresceu.

3.3. O Max de Eggers

Jornalista, escritor e diretor, Dave Eggers auxiliou Spike Jonze na direção do filme “Where the Wild Things are”, mas foi além: escreveu também um romance no mesmo ano, intitulado “Os monstros”.

Em uma entrevista para o site “O Globo”, Eggers comenta a respeito desse duplo trabalho:

“Num certo ponto, Spike e eu tínhamos escrito mais páginas de roteiro do que poderiam caber no filme, então achei que um romance seria um ótimo lugar para reunir as cenas que ficaram de fora. Mas então uma coisa estranha aconteceu — quando comecei a escrever o romance, vi que a história seguia outra direção. Era diferente das primeiras versões do roteiro e também do filme. O romance está de acordo com a estrutura geral do filme, e os personagens são quase os mesmos. Muita

gente não vai considerar as diferenças significativas. De qualquer forma, decidi que no romance ia passar mais tempo em casa e na escola com Max antes de ele zarpar para a ilha, além de explorar como a sociedade contemporânea lida com uma criança como Max — que tem um lado selvagem dentro de si e a cabeça em chamas”.

Como o próprio autor diz, a história de “Os monstros” não se difere muito do roteiro de cinema, mas alguns aspectos devem ser observados. Primeiro, trata-se da adaptação de uma adaptação, o que implica, como já foi dito, em mudanças devido à especificidade de cada meio. Um romance difere-se totalmente de um livro infantil ilustrado e de um filme.

O primeiro ponto que os difere é a extensão e sua consequente mudança de público. O leitor de um livro infantil anseia por uma narrativa rápida que chame sua atenção (geralmente as crianças); o público de um filme espera que os recursos visuais o surpreendam, mas não pode ser muito longo; já o leitor de um romance exige os detalhes e não se importa em passar horas e até mesmo dias lendo a história, o que já exclui, de certa forma, o público infantil. Portanto, a transferência de um meio para outro sugere que existam inserções e exclusões.

O recurso encontrado por Eggers para atender a essas expectativas foi passar mais tempo falando sobre a vida de Max, antes de ele embarcar em sua aventura. Assim, a relação com a escola, com os amigos e com a própria família é bastante explorada, configurando-se de forma mais intensa. A inserção da escola, por exemplo, serve para mostrar a realidade da criança contemporânea, que lida com os conflitos dentro do ambiente escolar desde muito cedo. Em uma partida de futebol, por exemplo, quando Max machuca seu colega de classe, uma das meninas diz que ele é selvagem, o que gera rumores. Isso se torna, de alguma forma, importante para a constituição da identidade de Max, partindo da ideia de que boa parte do que é dito pelos outros sobre nós influencia em nosso comportamento. Assim, essa inserção sugere uma ampliação do público, na medida em que retrata um ambiente semelhante ao de pessoas de diferentes idades.

Quanto a sua relação com a família, a estrutura familiar permanece a mesma do filme de Jonze: a mãe, a irmã, o namorado da mãe e o pai (distante), de forma mais acentuada. No entanto, ocorre a inserção de uma amiga de Claire da qual Max gosta muito, Meika - ausente no livro de Sendak e no filme de Jonze. O narrador demonstra claramente o conflito que ocorre na cabeça de Max em relação à menina (o sentimento amor *versus* ódio, comum em sua fase): “Será que ela ia achar que ele era mais musculoso porque a tinha acertado no rosto? [...] Talvez Meika fosse lhe dar um beijo e tocar seu pescoço porque ele tinha acertado seu

rosto com uma bola de neve” (EGGERS, 2009, p. 23). Em seguida: “Max estava desapontado com Meika. Meninas eram meninas mesmo. Logo, logo Meika estaria chorando o tempo todo” (EGGERS, 2009, p. 23).

Já a ênfase na ausência do pai e no ciúme que sente de sua mãe com Gary (o namorado) é ainda mais forte no romance. O pai é mencionado todo tempo, inclusive ele que ensinou Max a pilotar um barco, a desenhar os ursos Kodiak e era para a casa do pai que Max pensou em ir quando saiu de casa (diferente do que acontece nas versões anteriores). O ciúme da mãe, também presente no filme, é ainda mais intenso no romance: “Agora os sapatos de Gary também moravam ali, e isso não parecia certo. [...] Queria que Gary primeiro parasse de falar, depois que fosse embora da sua casa” (EGGERS, 2009, p.45). Trata-se do ciúme que surge com o Complexo de Édipo, já comentado. A necessidade de receber a atenção da mãe é tanta que Max comporta-se por alguns instantes como um menino mais novo (engatinhando)-época de maior cuidado dos pais: “Como o telefonema da mãe estava demorando, pareceu uma boa ideia começar a engatinhar, então Max ficou de quatro no chão e engatinhou” (EGGERS, 2009, p. 39).

Em relação à representação da fantasia de lobo, no romance é claramente explícita, diferente do filme e livro infantil, nos quais permanece apenas como símbolo, uma vez que o narrador diz sem rodeios: “Em geral, sentia-se melhor quando punha a fantasia de lobo. Sentia-se mais rápido, mais em forma, mais poderoso” (EGGERS, 2009, p.64).

Os monstros são os mesmos do filme, entretanto no livro outras preocupações surgem, como o barulho que eles escutam do chão. Carol explica:

“O som é diferente dependendo do ouvido de cada um, claro. Você, Judith, talvez escutasse alguma coisa mais entrecortada e raivosa. Talvez fossem ruídos específicos a seu respeito, e a todas as coisas que você fez de errado. Ira talvez escutasse alguma coisa aberta e oca, como um som vazio, um vácuo, o barulho de um poço fundo. Eles sabem mesmo como nos atingir” (EGGERS, 2009, p. 163)

Trata-se, na verdade, do sentimento de culpa, atormentando a consciência dos monstros. Max não podia escutar esse barulho, mas o sentia. Tinha medo dos “danos permanentes”, como sua mãe havia dito e, depois dos estragos que já tinha causado com sua bagunça, decide organizar seus pensamentos a fim de saber lidar com o que aprendeu.

Esse é um ponto essencial na história de Max e permeia as três obras: o princípio da realidade *versus* princípio do prazer, abordado por Bettelheim da seguinte forma:

“[...] A difícil batalha que todos temos que travar: devemos ceder ao princípio de prazer, que nos leva a obter uma satisfação imediata de nossos desejos ou a buscar uma vingança violenta para nossas frustrações, mesmo sobre aqueles que nada têm que ver com elas- ou devemos deixar de viver por tais impulsos e optar por uma vida dominada pelo princípio de realidade, de acordo com o qual temos que estar dispostos a muitas frustrações para obter recompensas duradouras” (BETTELHEIM, 2008, p. 48).

É a esse dilema que Max fica preso. Como saber qual escolher? No início escolhe o do prazer, procurando satisfazer todos os seus desejos, como mostra a sua primeira ordem, que é a bagunça. Com o tempo, Max percebe que as relações são tão complexas que, para viver com os outros, precisa estar disposto a enfrentar as frustrações e, por isso, acaba cedendo ao princípio da realidade.

Esse processo de amadurecimento de Max, no romance, ocorre aos poucos e o modifica de tal forma que o menino sente-se uma nova pessoa:

“Havia passado muito tempo longe. Anos, parecia. E agora estava de volta, e estava diferente. Será que sua mãe iria reconhecê-lo? E Claire? Sob determinados aspectos, ele se sentia grande demais para aquela casa. Mas também sentia que havia adquirido uma nova capacidade de se encaixar dentro dela” (EGGERS, 2009, p. 256).

Assim Max volta para casa. Depois de ter aprendido muita coisa consigo mesmo, o menino pode agora compreender o que sua mãe dizia, mas sente que mudou tanto a ponto de nem a mãe e a irmã reconhecê-lo.

Nesse trecho, outro ponto que chama a atenção é a passagem do tempo. Aliás, todo o romance faz esse jogo com o tempo, dizendo que dias e noites passaram-se, mas o menino não comeu, nem foi ao banheiro uma única vez. O mesmo ocorre no livro infantil e no filme, nos quais ocorre a ruptura da noção de tempo. Já o espaço, carrega alguns traços sutis da imaginação, como podemos perceber no trecho: “A paisagem às vezes era conhecida [...] mas outras vezes era muito esquisita: a terra parecia listrada de marrom e amarelo, como manteiga de amendoim e canela depois da primeira mexida de uma colher” (EGGERS, 2009, p.87). No

entanto, no livro de Sendak, o espaço abrange ainda mais o mundo da criança do que nas obras de Jonze e Eggers, quando a floresta cresce no próprio quarto.

Um ponto interessante no romance é o foco narrativo que, embora seja de terceira pessoa, em muitos momentos, desloca-se para a primeira e, desse modo, podemos escutar a voz da criança que é capaz de contar sua própria história também, mesmo que intermediada pela voz do adulto. Dessa maneira, escutamos mais o ponto de vista de Max sobre o que vive, sente e o cerca.

Assim, a construção de Max é realizada na obra de Eggers. No romance, Max é um menino que se relaciona mais com o que o cerca e com pessoas a sua volta e parece sentir e pensar mais sobre elas. É um Max mais contemporâneo, de fato.

CAPÍTULO IV

4.1. Algumas notas sobre a trilha sonora do filme

Figura 5- A capa, com Spike Jonze e Karen O, da revista Filter, produzida pelo ilustrador Geoff McFetridge.



Fonte: <http://tecoapple.com/2009/09/06/spike-jonze-karen-o-e-onde-vivem-os-monstros-na-capa-da-filter/#sthash.4NHqLkRg.dpuf>.

“Eu me envolvi no projeto por causa de Spike. Acho que tem uma inocência infantil na minha música ou persona à qual ele sempre esteve ligado. [...] Foi uma experiência realmente incrível e eu acho que o que ele fez com o filme é basicamente o impossível. Há um monte de coisas que já me disseram que Spike não poderia fazer e ele fez e sempre foi muito inspirador e excitante fazer parte disso”. (MTV)³

Esse é um trecho da entrevista concedida à MTV em que a cantora e compositora coreana Karen Lee Orzolek, conhecida como Karen O após ser vocalista da banda *Yeah Yeah Yeahs*, conta sobre a experiência de ter participado da criação da trilha sonora do filme *Onde vivem os monstros* com a banda *Karen O and the Kids*. Outras pessoas também participaram da trilha, como alguns integrantes das bandas *The Liars*, *Deerhunter* e *The Raconteurs*, além das crianças, é claro, que aparecem ao fundo cantando, gritando, fazendo bagunça.

Analisar a composição original de Karen O elaborada para o filme não é uma tarefa fácil, por isso, embora quisesse muito, a proposta aqui não é fazer uma análise profunda da trilha sonora do filme, tendo em vista que não sou nenhuma especialista no assunto. São apenas algumas reflexões, impressões e exposição de sentimentos provocados em uma pessoa que se apaixonou pelo menino Max e suas aventuras. Desse modo, irei contextualizar a maior parte das músicas que aparecem durante os 101 minutos do filme e suas implicações dentro do projeto de adaptação de Jonze. Tentarei demonstrar, assim, de que forma a trilha composta conversa com a aventura de Max, proporcionando aquele que assiste partilhar dos sentimentos do garoto, à medida que passamos não apenas a assistir ao filme, como também a ouvi-lo. Como afirma Isac Almeida, aluno da Universidade Federal do Pará que realizou um estudo sobre o assunto: “a linguagem musical no cinema é capaz de suscitar emoções, direcionar compreensões, reforçar intenções”.

Nesse mesmo sentido, Jordain aborda a questão do sentido da música para o ouvinte, relacionando-o com o da palavra: “A simples palavra não tem significado algum para o ouvinte. Em contraste, praticamente toda música traz para o cérebro pelo menos algum significado. Até a música que não entendemos muito bem, digamos, a ópera chinesa, soa como algo para nós, embora seja elevado o aparente teor de ruído” (JORDAIN, 1998, p. 347).

³ Tradução livre do trecho da entrevista original: “I got involved because of Spike- I guess there is a childlike innocence about my music or my persona that he always just kind of dialed into. [...] it was a really amazing experience and I think what he has accomplished with the film is basically the impossible. There’s a lot of stuff that they told me Spike couldn’t do that he did it anyway and it was a really inspiring and exciting thing to be a part of.”

É em busca desse *algo*, além das implicações para o próprio filme, que irei desenvolver esse tópico.

Por outro lado, é importante considerar o que Sekeff destaca acerca de tais emoções:

“[...] Seguimos na escuta os caminhos propostos pelo texto musical e completamos o seu sentido com um repertório sustentado também por outros sentidos advindos de nossos sentimentos, gostos, preconceito, cultura, modo de ser. Se o texto musical é de alguma forma direcional em razão do seu gênero, estilo, forma, *ethos*, a forma de vivenciá-lo é exclusivamente nossa, é exclusivamente pessoal”. (SEKEFF, 2007, p.67).

Como podemos ver, segundo a autora, o *algo* proposto por Jordain depende em grande parte do ouvinte, e não apenas da música em si, uma vez que, considerando a multiplicidade de sentidos presente em cada música, dependendo do modo como é recebida, varia de uma pessoa para outra. A partir dessa perspectiva, torna-se ainda mais difícil caracterizar a natureza da emoção provocada pela trilha sonora do filme, tendo em vista a subjetividade da recepção, entretanto, como mencionei antes, apresentarei mais reflexões pessoais do que qualquer outra coisa.

Em *Onde vivem os monstros*, a música “Igloo” é ouvida pela primeira vez antes de a primeira cena começar. Cantarolada por uma voz infantil apresenta um ritmo suave, já introduzindo, assim, qual ponto de vista o filme irá abordar (o de uma criança). Em seguida, abruptamente, a quietude da música é interrompida pela primeira cena do filme, que corresponde à segunda imagem do livro de Sendak, na qual Max aparece gritando e correndo atrás de seu cachorro. Esse recurso utilizado, o rompimento brusco da música para iniciar a cena, insere, imediatamente, o telespectador no universo de Max: vivenciamos a confusão de sentimentos de uma criança de 8 anos, pois assim que a quietude da música cantarolada é engolida pelos gritos do menino, passamos a sentir uma mistura de emoções. Não sabemos se são gritos de raiva, medo, alegria ou todos esses juntos, apenas passamos a sentir “tudo isso” também.

A mesma música retorna na próxima cena na qual Max está construindo seu iglu tranquilamente. É importante destacar que, ao longo de todo o filme, a junção entre a linguagem musical e as imagens serve para evidenciar o papel fundamental da música, intencionalmente introjetada com a finalidade de reforçar as ideias sugeridas nas imagens. Nessa cena, por exemplo, a música retorna junto com a sensação de tranquilidade transmitida pela imagem.

Por volta de 4 minutos de filme, na cena em que Max fica com muita raiva, após os amigos de sua irmã destruírem seu iglu, outra música é inserida, “Animal”, bem mais agitada que a anterior, acompanhada por sons de instrumentos de corda, além de sons produzidos quando batemos com a mão na boca, algo como “uuuuu” (“o som que o índio faz”), e gritos de crianças, apresentando uma melodia mais selvagem. Sentindo-se humilhado e devastado pela raiva, o garoto vai ao quarto da irmã gritando e chorando e começa a destruí-lo. A música continua. Essa junção audiovisual gera em grande parte dos telespectadores uma sensação de atordoamento. A imagem por si só é angustiante, de choro e dor, mas com a ajuda da música esse sentimento intensifica-se. O interessante é que esta mesma significação reaparece em outros momentos do filme: aos 14 minutos quando Max sai correndo de casa, após a briga com a mãe, e por volta de uma hora de filme quando Carol descobre que Max não é rei e os dois brigam; e a música utilizada é a mesma. Esse estado de tensão provocado pela música faz com que o ouvinte, instantaneamente, recorde dos momentos em que ficou com muita raiva depois de uma briga, por isso, conseguimos sentir o que a música associada à cena de Max transmite, haja vista que todos já passaram por uma experiência parecida alguma vez na vida.

Quando se dá conta do que está fazendo, no momento em que vê o quarto da irmã totalmente destruído, a música é silenciada. Max deita na cama ofegante e triste, aparentemente desnortado, sem saber exatamente o que o levou a fazer aquilo tudo. Outra música aparece: “Worried Shoes”, bastante melancólica, cuja letra relaciona-se justamente a um erro cometido que não pode mais ser remediado. A mesma música, dessa vez apenas instrumental, está presente em mais duas cenas: na que Max conversa com KW e fala sobre a sua família, parecendo, mais uma vez, triste e desnortado: “Eles acham que sou malvado”, Max diz. KW pergunta: “E você é?”, o garoto responde: “Não sei”; e na que Max é deixado sozinho no forte pelos monstros após a discussão com eles, assim que KW vai embora quando discutiu com Carol por causa da guerra sugerida pelo garoto. A música reflete bem a tristeza do menino provocada pelo desconhecimento de si mesmo e do que motiva suas ações.

Em contrapartida, outras músicas nos levam a querer dançar e pular junto com Max e os monstros, como “Capsize”, “All is Love” e “Heads up”. A primeira toca quando Max ordena que a bagunça comece; a segunda quando eles estão construindo o forte; e a terceira quando Max vai correndo até Carol para contar que conheceu os amigos de KW. Em todas essas cenas o sorriso estampado no rosto de Max assim como a música contagiam o telespectador. Além disso, elas possuem outra característica em comum: são cantadas por um coro de crianças muito animadas, que gritam e assoviam. Aliás, esse é um dos aspectos que

mais chama atenção nas músicas, a presença marcante de vozes infantis, uma vez que nos sentimos, assim, no espaço da criança, que soletra “C-A-P-S-I-Z-E”, brinca, grita, faz bagunça.

Outra música inesquecível do filme é “Hideway”, em português “Refúgio”, que demonstra uma melancolia latente, insinuada pela sonoridade e comprovada pela letra. É inserida em duas cenas: no momento em que Carol mostra para Max a maquete construída por ele dentro da caverna, e quando Max sai da barriga de KW (renascimento); justificando, assim, a escolha da música. Ambos procuravam um refúgio (iglu), pois estavam assustados demais com a realidade que os cercava.

Finalmente, as três últimas músicas do filme em ordem: “Lost fur”, que aparece na emocionante despedida de Max e Carol; “Saling home” quando Max está voltando para casa muito feliz; e “Food is still hot” no esperado encontro com a mãe. Essas músicas refletem, claramente, o desenvolvimento do menino Max: A melancólica “Lost fur”, em que o menino passa pela dor da partida, ou seja, a difícil separação de seu “antigo eu”; a animada “Saling home”, na qual as crianças voltam cantarolando juntas, quando percebe que conseguiu enfrentar seus medos e compreendeu que, embora a partida doa, é necessária de modo que a consequente felicidade tome conta do garoto; e “Food is still hot” que remete a última frase do livro de Sendak “e a sopa ainda estava quente” e traz a tranquilidade da música “Igloo” que introduz o filme, assemelhando-se a uma canção de ninar. Esse deslocamento de uma música para outra reflete o desenvolvimento do garoto à medida que mostra que após o duro processo de amadurecimento, veio a felicidade e, por último, a quietude depois da fase de turbulência.

Dentro dessa análise é possível perceber, portanto, que a utilização da música em *Onde vivem os monstros* é algo muito mais significativo que um simples pano de fundo para as imagens que estão em movimento. Trata-se de um entrelaçamento de linguagens (cinematográfica e musical) em busca do reforçamento das intenções do diretor. Percebe-se, assim, que a trilha sonora composta por Karen, as crianças e os demais participantes, cumpriu o difícil papel de provocar no telespectador as sensações mais angustiantes e felizes vivenciadas por Max, fazendo sentir o que não podia ser visualizado ou dito, servindo, dessa forma, para intensificar e complementar as ideias de Jonze.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: SOBRE OS INEVITÁVEIS MONSTROS

Os monstros permeiam o imaginário infantil e adulto durante muito tempo. Desde a Antiguidade, o ser humano vem mostrando seu interesse pelas representações de figuras bestiais. Criaturas ligadas ao mistério, ao mesmo tempo em que se distanciam daquilo que é próprio do ser humano, representando uma figura além de seu entendimento, são capazes de aproximar-se a tal ponto que na literatura e demais artes incorporam características humanas, de modo que servem como fonte de identificação para alguns.

João Cavalcante e Gabriela Reinaldo da Universidade Federal do Ceará, com base nos estudos de Umberto Eco (2007), traçam a evolução da representação dos monstros até chegar à que temos hoje. De acordo com eles, na Antiguidade Clássica, tais figuras encontravam-se entre o que é o humano e o que existe além (divino), dessa forma, “eram associadas a catástrofes iminentes ou a acontecimentos extraordinários dos quais a razão não podia dar conta” (CAVALCANTE; REINALDO, p. 4). Assim, relacionadas aquilo que era considerado sagrado, essas criaturas serviam para decifrar códigos, que eram interpretados como mensagens divinas, surgindo, desse modo, os monstros proféticos, que habitavam a posição entre o que era considerado divino e terreno. Com a consolidação dos valores cristãos na Idade Média, a imagem do monstro deixa de ser associada ao divino e passa a fazer parte do cenário dos contos fantásticos e narrativas orais que tinham como objetivo a educação dos filhos e, portanto, possuíam caráter moralizante. No final desse período, entre a magia e a ciência, essas criaturas voltam a simbolizar aquilo que está além da compreensão humana, representando as formas pelas quais o ser humano pode alcançar os seus desejos mais ocultos. Já no século XV e XVI, com as grandes navegações, nas quais os europeus encontram povos totalmente diferentes, fisicamente e culturalmente, o monstro passa a ser o “grande outro”, o que é distinto, desconhecido. O Gigante Adamastor, o grande monstro de *Os Lusíadas*, representa bem essa fase, pois simbolizando aquilo que é desconhecido pelos portugueses, remete, dessa maneira, aos perigos e as dificuldades que se apresentam ao homem que deseja ir além dos limites que lhe são impostos, ansiando por descobrir esse outro.

Desse modo, ao longo do tempo, a figura do monstro vai sendo transformada. Atualmente, a representação dessas criaturas realiza-se sob outras formas, mas mantém “sua condição fronteira, ligada a algum tipo de mistério ou conhecimento inaudito, e relacionada à dinâmica da alteridade. [...] Seu corpo sugere não apenas o reverso da identidade, mas como

também o acesso ao que está fora, o que ultrapassa o limite” (CAVALCANTE; REINALDO, p. 6).

Em “Onde vivem os monstros”, de Sendak e Jonze, e em “Os monstros” de Eggers, essa representação “contemporânea” do monstro não é apenas um elemento que faz parte das obras, mas é, além disso, o ponto chave delas. Trata-se do elemento que traduz toda a aventura de Max. O inevitável convívio com os monstros, durante a fase na qual Max está, conduz ao descobrimento do desconhecido, isto é, dos outros e daquilo que o menino desconhecia sobre si mesmo- seus limites e emoções. A passagem de Max de sua casa para o lugar onde vivem os monstros permite que o menino descubra o que há de mais monstruoso dentro dele e só é capaz de voltar para casa quando aprende a lidar com isso.

Apesar de utilizar os monstros como centro da jornada do pequeno Max, as obras não carregam nenhum sinal de moralismo. Pelo contrário, o processo pelo qual o menino passa é bastante complexo e doloroso. Como mencionado, Max não lida apenas com aquilo que é bonito e bom, mas com o que é mais aterrorizante dentro dele mesmo. Assim, passa por um momento de construção e desconstrução de ideias a partir da imersão dentro de si, procurando enfrentar seus monstros. Trata-se da formação psíquica de uma criança que busca lidar com seus conflitos internos. Quando Max supera a necessária castração da relação com a mãe, percebendo que ela não poderia ser “sua” para sempre, busca o seu propósito de vida. *Onde vivem os monstros* retrata, assim, de forma simbólica, o processo de crescimento pelo qual a criança deve passar para alcançar uma existência que seja independente.

A fase de castração vivenciada por Max não é própria da infância, pelo contrário, o adolescente e o adulto experimentam essa sensação angustiante também (sob outras formas). Deparamos-nos com diversas situações que exigem que nos desprendamos daquilo que é estável para vivenciarmos algo novo, necessário para nosso amadurecimento. O medo de nossos próprios monstros também aparece e a cada etapa de nossa vida aprendemos a lidar com diferentes deles. O que Max vivencia não é muito diferente do que um adolescente que está indo para a fase adulta vive, pois este também passa pela necessária castração quando vê que precisa manter-se sozinho, tanto financeiramente como psicologicamente, deixando de depender dos pais, por exemplo. Assim como o adulto que também lida com seus questionamentos existenciais, suas dúvidas e medos. Percebe-se, dessa maneira, que o encontro com os monstros interiores não pode ser evitado em nenhuma fase de desenvolvimento. Lidar com eles significa estar apto não apenas a lidar com seus próprios conflitos, mas com os dos outros e com os do mundo. Conforme Bettelheim (2008) “só

lutando corajosamente contra o que aparenta ser desvantagens esmagadoras o homem consegue extrair um sentido de sua existência”.

Assim, a escolha pelos monstros e a reflexão que eles suscitam fazem com que as três obras permitam pensar a criança não como o indivíduo a ser protegido, mas como aquele que sabe proteger-se. A criança de Sendak, Jonze e Eggers não corre dos monstros porque tem medo deles, nem pede que a mãe ou o pai deixem a luz ligada para que possam dormir, temendo o bicho papão dentro do armário, mas é aquela que além de ir atrás deles, sabe enfrentá-los e dominá-los. De acordo ainda com Bettelheim (2008), “Nós crescemos, encontramos sentido na vida e segurança em nós mesmos por termos entendido e resolvido problemas pessoais por nossa conta, e não por eles nos terem sido explicados por outros”. Nesse sentido, cabe refletir sobre a concepção de criança que encontramos em *Onde vivem os monstros*.

Se o sentimento de infância surgiu apenas com o passar do tempo, a partir do aparecimento da escola e da função afetiva da família, como descreve boa parte dos estudos que a investigam, sobretudo os de Ariès, sentimos a necessidade de pensar a infância como resultado de transformações sociais promovidas pelo contexto no qual se encontra. Sob essa perspectiva, a concepção de infância acompanha as modificações ocorridas em seu contexto, mudando constantemente, na medida em que ao mesmo tempo em que valores são inseridos, outros se tornam obsoletos.

Sendo assim, no contexto literário e fílmico, o olhar que é dado para a infância é reconstituído a todo o momento pelo adulto que organiza e constroi a narrativa, influenciado pelo contexto em que está. Resguardando as diferenças próprias de cada meio de comunicação, a representação do universo infantil apresentada pelos autores- Sendak, Jonze e Eggers- não subestima a capacidade da criança, apresentando Max como um menino corajoso que sabe lidar sozinho com seus monstros. Dessa forma, a essência da obra de Sendak não se perde nas demais obras, pois, ficam longe de uma narrativa inocente, boba. Entretanto, como adultos situados em diferentes contextos, Max ganha formas distintas. Pela ordem cronológica, no livro infantil de Sendak, Max é uma criança que lida apenas com os seus próprios problemas internos; no filme de Jonze Max lida não apenas com seus problemas, mas também com os problemas de seu contexto familiar; por fim, no livro de Eggers, Max enfrenta seus problemas, os de seu contexto familiar e os de sua escola e vizinhança. Parece-me que esses acréscimos indicam como o contexto no qual a criança está inserida vem tornando-se cada vez mais complexo e como a criança vem sendo obrigada a enfrentar

problemas que deveriam vir depois, quando estivesse mais madura. As obras refletem claramente essa transferência de um universo quase que exclusivamente infantil, como o de Sendak, para um quase adulto de Jonze e Eggers.

Claramente essas alterações estão relacionadas também a mudança de público, considerando que o primeiro tinha como alvo a criança e os demais queriam retratar a infância sem direcionar suas obras diretamente ao público infantil. Com essa modificação, surge a necessidade de inserção e exclusão de alguns elementos (como vimos) para alcançar a ampliação do público.

Portanto, pode-se dizer que na migração de um meio para outro, desde a passagem do livro infantil ao romance, alguns elementos se perdem, no entanto, tendo em vista que o cinema assim como o romance possuem linguagens próprias e a noção de fidelidade não consegue atribuir sozinha qualidade a uma adaptação, ambas as narrativas conseguem cumprir o seu papel, dentro de suas possibilidades, alcançando efeitos positivos. As três obras, assim, guardam singularidades impossíveis de serem transferidas, cada uma nos apresenta uma representação do universo infantil de modo diferente, embora todas elas nos mostre uma criança capaz, por meio de suas brincadeiras e devaneios fantásticos, de enfrentar um dos processos mais dolorosos pelo qual o ser humano passa, o inevitável convívio com seus próprios monstros para o necessário crescimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Isac Rodrigues. **Trilha sonora e implicações significativas no Cinema – Análise a partir do Filme “1984”**. Universidade Federal do Pará. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumos/R0255-1.pdf>>.

ARIÈS, P. **História social da infância e da família**. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1981, 2º edição.

ASSUNÇÃO, Fábio Nunes. **Análise Multimodal de infográfico**. Disponível em: <http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/30FÁBIO%20NUNES%20ASSUNÇÃO%20-%20ANÁLISE%20MULTIMODAL%20DE%20INFOGRÁFICO.pdf>.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 22.ed.rev.São Paulo: Paz e Terra, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo, Editora Cultrix/Pensamento, 1995.

CAVALCANTE, João Victor de Sousa; REINALDO, Gabriela Frota. **Criaturas na fronteira: o acesso ao outro em onde vivem os monstros**. Universidade Federal do Ceará / Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/1449/1497>.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura infantil: história, teoria, análise: das origens orientais ao Brasil de hoje**. São Paulo: Quiron, Brasília: Inl, 1981.

CORSEUIL, Anelise Reich. **Literatura e cinema**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ed. Maringá: Eduem, 2009.

EGGERS, Dave. **Os monstros**. Tradução Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 1998.

HOUAISS, dicionário da língua portuguesa. Dicionário online 3.0. Disponível em: http://www.4shared.com/rar/ktCOLirv/dicionrio_houaiss__nova_ortogr.html?locale=pt-BR. Acesso em: 19/11/2014.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: CosacNaify, 2010.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. São Paulo: Ática, 1984.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schvartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATA, Anderson Luís Nunes da. **O silêncio das crianças: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea**. Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MTV. **Karen O Talks Where The Wild Things Are**. Disponível em: <<http://www.mtv.co.uk/yeah-yeah-yeahs/news/karen-o-talks-where-the-wild-things-are>>. Acesso em: 16/11/2014.

NYCGO. **Maurice Sendak**. Disponível em: <<http://www.nycgo.com/articles/an-interview-with-maurice-sendak>> Acesso em: 05/10/2014.

O GLOBO. **Entrevista com Dave Eggers**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/12/12/entrevista-com-dave-eggers-roteirista-de-onde-vivem-os-monstros-249332.asp>> Acesso em: 12/10/2014.

ONDE VIVEM OS MONSTROS (Where the wild things are). Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Max Records, Lauren Ambrose, Chris Cooper, Paul Dano, James Gandolfini, Catherine O'Hara, Forest Whitaker e outros. Roteiro: Spike Jonze e Dave Eggers. EUA: Warner Bros. Pictures, 2009.

PSICOLOGADO. **O Ciúme na Infância como Constitutivo do Sujeito**. Disponível em: <<https://psicologado.com/psicologia-geral/desenvolvimento-humano/o-ciume-na-infancia-como-constitutivo-do-sujeito>>. Acesso em: 12/10/2014.

RAMOS, Oswaldo Alcanfor; WITTER, Geraldina Porto. **Influência das cores na motivação para leitura das obras de literatura infantil: Motivação na leitura**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pee/v12n1/v12n1a04.pdf>.

SALEM, Nazira. **História da literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

SARAIVA. **Os monstros de nossa infância**. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10143>> Acesso em: 05/10/2014.

SEKEFF, Maria de Lourdes. **Da música, seus usos e recursos**. 2. ed., rev. e ampl. São Paulo: Ed. Unesp, 2007

SENDAK, Maurice. **Where de Wild Things are**. New York: HarperCollins Publishers, 1991.

SOUSA, Edson L. A. de (org.). **Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de M. A. Kremer e C. R. G. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TECOAPPLE. **Spike Jonze, Karen O e ‘Onde Vivem os Monstros’ na capa da Filter**. Disponível em: <<http://tecoapple.com/2009/09/06/spike-jonze-karen-o-e-onde-vivem-os-monstros-na-capa-da-filter/>>. Acesso em: 16/11/2014.

UOL. **“Onde Vivem os Monstros” é sobre infância e não para crianças, diz Spike Jonze**. Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2010/01/13/ult4332u1426.jhtm>. Acesso em: 09/10/2014.

ZAVARONI, Dione de Medeiros Lula. **Infantil no trabalho psicanálise: Considerações a partir da metapsicologia e do trabalho de construções/reconstruções em análise**. Brasília, 2003.